تنقیدی افکار

شمس الرحمٰن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان نئی دہلی

تنقیدی افکار

تنقیدی افکار

شمس الرحمٰن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند
ویسٹ بلاک I، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی، 110066

پیش لفظ

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان ایک قومی مقتدرہ کی حیثیت سے کام کررہی ہے۔ اس کی کارگذاریوں کا دائرہ کئی علوم کا احاطہ کرتا ہے جن میں اردو کی ان کتابوں کی مکرّر اشاعت بھی شامل ہے جو اردو زبان و ادب کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہیں اور اب نایاب ہوتی جارہی ہیں۔ ہمارا یہ ادبی سرمایہ محض ماضی کا قیمتی ورثہ ہی نہیں، بلکہ یہ حال کی تعمیر اور مستقبل کی منصوبہ بندی میں ہماری رہنمائی بھی کرتا ہے۔ اس سے کماحقہ، واقفیت نئی نسلوں کے لیے بے حد ضروری ہے۔ قومی اردو کونسل ایک منضبط منصوبے کے تحت قدیم اور جدید عہد کی اردو کی تصنیفات شائع کرنے کی اس لیے بھی خواہاں ہے تاکہ اردو کے اس قیمتی علمی و ادبی سرمائے کو آنے والی نسلوں تک پہنچایا جاسکے اور زمانے کی دستبرد سے بھی اسے محفوظ رکھا جاسکے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کی تصانیف علمی و ادبی کاموں میں بنیادی حوالے کی حیثیت رکھتی ہیں۔اس سے پہلے بھی قومی اردو کونسل نے شمس الرحمٰن فاروقی کی کئی کتابیں شائع کی ہیں جن میں ''شعر شور انگیز''، ارسطو کی کتاب کا ترجمہ ''شعریات'' اور ''داستان امیر حمزہ کا مطالعہ'' شامل ہیں۔ انھوں نے نہ صرف اردو شعریات کے خدوخال نمایاں کیے ہیں بلکہ مغربی ادب کے علاوہ عربی، فارسی اور سنسکرت کے فکری سرمائے سے استفادہ کرکے اردو کی تہذیبی اور لسانی تونگری میں اضافہ کیا ہے۔ کونسل اس کتاب کو بڑے فخر کے ساتھ قارئین کی خدمت میں پیش کررہی ہے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ

ڈائرکٹر

محمد حسن عسکری کی یاد میں

ز پرواز غبار رنگ و بو آواز می آید
کہ بال افشانی عنقا دریں گلشن نمی گنجد
دل آگاہ از ہستی نہ بیند جز عدم بیدل
بغیر از عکس در آئینہ روشن نمی گنجد

فہرست

دیباچہ طبع دوم

یہ کتاب ۱۹۸۳ میں چھپی تھی۔ ایک مضمون کے سوا اس کے سارے محتویات ادب کی نظری تنقید، نظریۂ نقد، اور مشرق و مغرب کی شعریات سے متعلق یا ان پر مبنی ہیں۔ ایک مضمون میں لغت نگاری کی نظری تنقید اور اردو کے تین اہم لغات پر جزوی طور پر کلام کیا گیا ہے۔ اس طرح یہ اپنے وقت میں ذرا نئی اور مشکل نظری تنقید کی کتاب ٹھہرنی چاہیئے تھی۔ خدا کا شکر ہے کہ ادق مضامین کے باوجود یہ کتاب بہت مقبول ہوئی۔ اسے ساہتیہ اکیڈمی کے انعام سے نوازا گیا (۱۹۸۶) اور اردو کے تمام حلقوں میں اس کی پذیرائی ہوئی اور اب مدت سے کمیاب، بلکہ نایاب ہے۔ ضرورت محسوس ہورہی تھی کہ اس کا نیا ایڈیشن شائع کیا جائے۔ میں حکومت ہند کی کونسل برائے فروغ اردو زبان، اور اس کے ڈائرکٹر جناب حمید اللہ بھٹ کا ممنون ہوں کہ یہ نئی اشاعت ان کے اعتنا اور توجہ سے عمل میں آرہی ہے۔

نئی اشاعت کے موقعے کا فائدہ اٹھاتے ہوئے میں نے اشاعت اول کے اغلاط کتابت حتیٰ الامکان درست کر دیے ہیں، لیکن مطالب میں کوئی تبدیلی نہیں کی ہے، لیکن کہیں کہیں مزید وضاحت کی خاطر ایک دو جملے بڑھا دیے ہیں۔ تین مضامین مزید شامل کر کے بعض نئے مباحث کو کتاب میں سمیٹ لیا ہے۔ نئے مضامین کی فہرست حسب ذیل ہے:

۱۔ ادبی تخلیق اور ادبی تنقید

۲۔ تعبیر کی شرح

۳۔ اواخر صدی میں تنقید پر غور و خوض

گذشتہ دنوں میں ہمارے یہاں Theory کا کچھ چرچا رہا ہے۔ مغرب سے مستعار لی ہوئی اس اصطلاح سے تنقید کی وہ شاخ مراد لی جاتی ہے جس میں لسان، معنی، تعبیر، قرأت، متن، مصنف، وغیرہ پر خیال آرائیاں کی جاتی ہیں لیکن یہ خیال آرائیاں کسی مخصوص فن پارے یا فن پاروں میں مرتکز نہیں ہوتیں۔ اس طرح ''تھیوری'' Theory خالص تعقلاتی کار گذاری ٹھہرتی ہے جس سے ذہنی لطف تو حاصل ہو سکتا ہے لیکن جو ہمیں کسی مقررہ فن پارے میں نئی یا معنی خیز معلومات یا علم حاصل کرنے میں ممد نہیں ہوتی۔ اس کتاب کے کم و بیش

سب مضامین نظری تنقید کی نوعیت کے ہیں، لیکن Theory کی نوعیت کے نہیں ہیں۔

نئے مضامین کی شمولیت، اور پوری کتاب کی دوبارہ کتابت کے سبب سے اشاریہ دوبارہ تیار کیا گیا ہے۔ اس کتاب کی از سر نو تیاری اور پھر اسے طباعت کے صبر آزما مراحل سے بخیر و خوبی گذارنے اور سب معاملات سے بوجوہ احسن عہدہ بر آہونے کے لئے میں کونسل برائے فروغ اردو زبان کے عہدے داران، خصوصاً پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر ڈاکٹر روپ کرشن بھٹ، ریسرچ اسسٹنٹ ڈاکٹر کلیم اللہ، ڈاکٹر رحیل صدیقی، اور جناب رضوان الحق کا ممنون ہوں۔

الہ آباد، اگست، 2003　　　　شمس الرحمٰن فاروقی

کیا نظریاتی تنقید ممکن ہے؟

تنقید کیا ہے؟ اس سوال کا جواب شاید بہت تشفی بخش نہ ہو، لیکن تنقید کیا نہیں ہے؟ کا جواب یقیناً تشفی بخش اور بڑی حد تک قطعی ہوسکتا ہے۔ تنقید عمومی اور سرسری اظہارِرائے نہیں ہے۔ غیر قطعی اور گول مول بات کہنا نقاد کے منصب کے منافی ہے۔ تنقید کا مقصد معلومات میں اضافہ کرنا نہیں بلکہ علم میں اضافہ کرنا ہے۔ یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ علم سے کیا مراد ہے؟ اگر علم سے مراد وہ فلسفیانہ اصطلاح ہے جس کی رو سے علم وہی ہے جسے کسی نہ طرح ثابت کیا جا سکتا ہو تو تنقید اس قسم کا علم نہیں عطا کرتی۔ وہ علم بھی جسے فلسفے میں علم اولین (A Priori Knowledge) کہا جاتا ہے، تجزیاتی فلسفے کے نزدیک مشکوک ہے اسے ثابت نہیں کیا جا سکتا۔ بہت سے ریاضیاتی حقائق جو مفروضہ ہیں، یعنی جنھیں Axiom یعنی علم متعارفہ کہا جاتا ہے، اسی قسم کا علم ہیں جن کا کوئی ثبوت نہیں۔ لیکن علم سے مراد یہ بھی ہے کہ کسی شے کے بارے میں آگاہی حاصل ہو۔ آگاہی حاصل کرنے کے لیے سب سے پہلے اس چیز کو بیان کرنا ضروری ہے بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ کسی چیز کا صحیح بیان اس کی صحیح آگاہی فراہم کرتا ہے۔

یہ مسئلہ بھی اٹھ سکتا ہے کہ کیا کوئی بیان ایسا بھی ممکن ہے جس میں تعین قدر یعنی موضوعی معیار کا کوئی شائبہ نہ ہو؟ ظاہر ہے کہ خالص بیانیہ بیان ممکن نہیں ہے اور ہر بیان میں تھوڑی بہت تعین قدر شامل ہوتی ہے لیکن تنقیدی بیان کا خاصہ یہ ہے کہ اس میں تعین قدر موضوعی نہیں ہوتی بلکہ حتی الامکان معروضی ہوتی ہے۔ ادبی تنقید خارجی دنیا کے بارے میں خالص علم نہیں عطا کرتی (کیونکہ یہ شاید کسی بھی علم یا فن کے لیے ممکن نہیں ہے) لیکن یہ دو کام کرتی ہے۔ اول تو یہ خارجی دنیا کے اہم ترین مظہر، یعنی ادب کو بیان کرنے کے لیے ایسے الفاظ تلاش کرتی ہیں جن کا استعمال درستی اور صحت بیان کے لیے ناگزیر ہو۔ یہ اس لیے

کہ جو الفاظ ناگزیر ہوں گے ان میں حقیقت کا شائبہ یقیناً ہوگا کیونکہ ہر وہ لفظ جسے نظر انداز کیا جاسکے یا جس کی ضرورت ایسی نہ ہو کہ اسے پس پشت ڈالنا ممکن ہو یقیناً اس شے سے نزدیک ترین تعلق نہ رکھتا ہوگا جسے بیان کیا جارہا ہے۔ تنقید دوسرا کام یہ کرتی ہے کہ صحیح ترین بیان کی تلاش کے ذریعے ایسے اصول دریافت یا مرتب کرتی ہے جس کی روشنی میں صحیح بیان تک پہنچنے میں مدد ملتی ہے۔ پہلا کام عملی تنقید اور دوسرا نظریاتی تنقید کے ذریعے انجام پاتا ہے لیکن اکثر یہ دونوں کام ساتھ ساتھ ہوتے رہتے ہیں۔

مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں دیکھا جائے تو ہماری بیش تر ادبی تنقید افسوس ناک حد تک ژولیدہ فکری اور چھچھلے پن کا شکار نظر آتی ہے۔ وٹگنسٹائن (Wittgenstein) نے ایک بار برٹرنڈ رسل (Bertrand Russell) کے بارے میں کہا تھا کہ رسل نے فلسفہ اس لیے ترک کر دیا کہ اس کے پاس مسائل کا فقدان ہو گیا تھا۔ یہ اس نے اس معنی میں کہا کہ جتنے بھی مسائل خارجی دنیا کے علم کے بارے میں ممکن تھے، رسل نے ان سب کو جانچ پرکھ ڈالا تھا اور اب ایسے مسائل باقی ہی نہ تھے جن پر وہ اپنا زور صرف کرتا۔ آج کی اردو تنقید پر بھی یہ قول صادق آتا ہے لیکن الٹے معنوں میں۔ یعنی مسائل کا فقدان اس لیے نہیں ہے کہ سارے سوالات پر بحث ہو چکی، بلکہ اس لیے ہے کہ سوالات اٹھائے ہی نہیں گئے۔ گوپال مِتل صاحب نے ایک انٹرویو میں کہا کہ اردو میں کوئی نقاد ہی نہیں ہے، عظیم نقاد کی بحث کیا معنی رکھتی ہے؟ اس پر ایک صاحب نے مجھے خط لکھ کر پوچھا کہ بطور نقاد میں نے اس فیصلے کا برا مانا کہ نہیں۔ اس بات سے قطع نظر کہ اردو میں نقاد یا تنقید ہے کہ نہیں، افسوس کا مقام یہ ہے کہ رواروی میں کہی ہوئی ایک بات کو فوراً ذاتی رنگ میں رنگنے کی کوشش (اگرچہ خلوص نیت سے) کی گئی۔ سب سے پہلے تو ان مسائل کی فہرست بنایئے جن پر اظہار خیال تنقید کے لیے ضروری ہے، پھر سوچئے کہ ان مسائل پر کتنا اظہار خیال ہوا، تو معلوم ہوگا کہ ہمارے اکثر نقاد بنیادی باتوں پر گفتگو کرنا کسر شان سمجھتے ہیں۔ اگر ترقی پسند نقاد ہے تو وہ گھوم پھر کر انسان کے چاند پر پہنچنے، سماجی اور معاشی ترقی، جد و جہد اور انقلاب کا تذکرہ کرے گا اور اگر ترقی پسند نقاد نہیں ہے تو صنعتی زندگی کی حشر سامانی، موت کا خوف تنہائی وغیرہ اس کے ہر پیراگراف میں کسی نہ کسی بہانے سے جلوہ افروز ہوں گے۔

ایسا نہیں ہے کہ ان چیزوں سے نقاد کو سروکار۔ ہونا چاہیے، ضرور ہونا چاہیے۔ لیکن

اول تو یہ تمام باتیں پیش پا افتادہ ہیں۔ ان کی حیثیت معلومات کی ہے، علم کی نہیں۔ دوم یہ کہ ان باتوں سے جو نتیجہ نکالا جائے اگر وہ ادبی ہو تو ہم یہ سب اخباری حالات برداشت بھی کر لیں، لیکن اکثر یہ ہوتا ہے کہ نتیجہ برآمد ہی نہیں ہوتا۔ اگر ہوتا بھی ہے تو اتنا لجلجا اور غیر ضروری کہ اس سے ادبی تنقید میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ مثلاً انقلاب کی دھمک نیاز حیدر میں بھی ہے اور سردار جعفری میں بھی۔ فرد کی تنہائی کا احساس اختر بستوی میں بھی ہے اور بلراج کومل میں بھی۔ تو کیا یہ چاروں ایک ہی درجے کے شاعر ہیں؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ سماجی اور سیاسی حالات کا تذکرہ ہمارے نقادوں کا محبوب مشغلہ ہے۔ ذکر میر کا ہو یا نظیر کا یا سودا کا، بار بار وہی سماجی اور سیاسی حالات زکام کے نسخے کی طرح لکھے ملیں گے لیکن اس سوال کو حل کرنے کی کسی میں تاب نہیں کہ اگر ایک ہی زمانے اور ایک ہی سماجی پس منظر نے میر، نظیر اور سودا تینوں کو جنم دیا تو یا تو وہ حالات غلط ہیں یا یہ تینوں شاعر ایک ہی طرح کے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ تو پھر سماجی حالات کی اہمیت یا معنویت کیا رہ گئی؟ یا تو ہمارے نقاد اپنے روایتی غبی پن کو ترک کر کے یہ ثابت کریں کہ سماجی حالات میر اور نظیر دونوں کے لیے مشترک نہیں تھے، یا اگر تھے تو ان کی انفرادیتیں سماجی اور سیاسی پس منظر کے ماورا تھیں۔ پہلا نظریہ تاریخی اعتبار سے غلط ٹھہرے گا اور دوسرا نظریہ ہمارے پروفیسر نقادوں کے لیے انتہائی تکلیف دہ ہوگا کیونکہ وہ انفرادیتوں کے قائل ہی نہیں ہیں۔ ان کا خیال یہ ہے کہ انفرادیت کے معنی ہیں عدم تقلید۔ اور عدم تقلید انتشار کو راہ دیتی ہے۔ اس لیے تقلید کی ڈھابلی ہی میں بند ہو کر انفرادی بانگ دی جا سکتی ہے۔

یہ الگ بات ہے کہ جدید روسی شاعرانہ منظر ایسے شاعروں سے بھرا ہوا ہے جو اپنی انفرادیت کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔ "پچاس سوویٹ شاعر" کے عنوان سے جو مجموعہ ابھی روس سے شائع ہوا ہے اس کے دیباچے میں بھی اس بات کی صراحت کر دی گئی ہے کہ ان شعرا میں پیچیدگی، تہ داری اور تنوع کی جو کیفیت ہے وہ اس وجہ سے بھی ہے کہ ان کا قاری اب پہلے سے زیادہ سمجھ دار، باذوق اور بلند معیار ہو گیا ہے اور اس وجہ سے بھی کہ یہ شاعر انسانی تجربے کی مختلف جہتوں کے بے دریغ اظہار کی کوشش کرتے ہیں۔ اس مجموعے میں ایک نوجوان شاعر ایوگنی ونوکوروف (Evgeny Vinokurov) کی ایک دلچسپ نظم ہے کہ لوگ مجھے طرح طرح کے مفت مشورے دے دیا کرتے ہیں، میں ان کی باتیں مسکرا کر سنتا ہوں لیکن

کرتا اپنی سی ہوں۔ آزادیٔ فکر کا یہ تصور شاعر اور تنقید دونوں کے لیے بہت ضروری ہے، لیکن اس فرق کے ساتھ کہ نقاد کو جہاں یہ آزادی ہے کہ وہ کسی مخصوص نقطۂ نظر کی روشنی میں فن پارے کو پرکھے، وہاں اس سے ہمارا یہ مطالبہ بھی ہے کہ اس کا نقطۂ نظر کسی ادبی معیار کے زیر اثر تعمیر کیا گیا ہو اور اس میں کوئی ایسے منطقی تضادات نہ ہوں جو ان معیاروں یا اس نقطۂ نظر کی وقعت کو مجروح کریں جس کی رو سے نقاد اپنے فیصلے کر رہا ہے۔ یہ نکتہ قابل لحاظ ہے کہ کوئی بھی تنقیدی نقطۂ نظر سو فیصدی صحیح نہیں ہو سکتا۔ جس طرح کوئی بھی سائنسی یا فلسفیانہ نظریہ سو فی صدی صحیح نہیں ہوسکتا۔ سائنسی علم کے بارے میں تو پھر بھی اتنا کہا جا سکتا ہے کہ موجودہ حقائق و شہادت کی روشنی میں یہی نظریہ درست ہے، لیکن ادبی نقطۂ نظر کے بارے میں اتنا بھی کہنا ممکن نہیں ہوتا۔ کیونکہ ادب بہ ذات خود اس قدر داخلی اور انسان کے ناقابل تجزیہ تصورات سے اس قدر پیوست ہوتا ہے کہ اس کے بارے میں کوئی حتمی بات نہیں کہی جا سکتی۔ لہٰذا وہ نقاد جو اپنے نظریے کے علاوہ تمام نظریات کو رد کرتے ہیں صرف اسی حد تک قابل اعتبار و اعتنا ہیں جس حد تک ان کے تردیدی خیالات منطقی اور عقلی ثبوت کے پابند ہیں۔ منطقی اور عقلی ثبوت سے ماورا نظریات بھی درست ہو سکتے ہیں لیکن نقاد ان کی صحت پر اصرار نہیں کر سکتا۔

جدید تنقید کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے پچھلی تنقید کی مزعوماتی اور ادعائی فضا کی جگہ آزاد خیالی کی فضا قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کی کمزوری یہ ہے کہ اس نے اکثر صحیح ترین بیان کو تلاش کرنے کے بجائے کام چلاؤ بیان پر اکتفا کیا ہے۔ یعنی فن پارے کو بیان کرنے کے لیے بہترین طریقہ نہیں اختیار کیا ہے۔ لیکن پھر بھی نئے نقادوں کی کوششیں بہتر ہیں جو یا تو فراق صاحب کی طرح انشائیہ لکھنا پسند کرتے تھے یا ممتاز حسین کی طرح غیر تجزیاتی بیانات سے کام لیتے تھے۔ در اصل نئی اور پرانی تنقید کا اختلاف دو مختلف نظریات کا اختلاف ہے، اور یہ نظریات محض سیاسی یا ادبی نہیں ہیں بلکہ ان کا تعلق فلسفۂ علم سے ہے۔ وہ فلسفی جنھیں حقیقت پسند (Realist) کہا جاتا ہے اس بات میں یقین رکھتے ہیں کہ اشیا کسی نہ کسی مفہوم میں موجود ہیں اور ان کا مطالعہ اشیا کی حیثیت سے کیا جا سکتا ہے۔ اس کے برخلاف عینیت پرست فلسفی جو ہیگل (Hegel) اور کانٹ (Kant) کے پیرو ہیں اشیا کا صرف عینی وجود مانتے ہیں اور ان کا خیال ہے کہ کسی شے کا مطالعہ صرف اسی طرح ممکن ہے کہ عینی

حقیقت کا مطالعہ کیا جائے۔ مارکسی یا روایتی تنقید در اصل اسی عینیت پرست فلسفے کی پیداوار ہے جو تجزیے کے بجائے عمومی اور غیر تحلیلی بیان (Synthesis) پر اصرار کرتا ہے اور جدید تنقید حقیقت پرست ہے جو فن پاروں کو بقیہ چیزوں سے الگ کر کے اس کا تنہا تجزیہ و مطالعہ کرنا پسند کرتی ہے۔

تجزیاتی فکر کا نتیجہ یہ ہوا کہ فن پارے کے بارے میں موضوعی اور موضوعاتی دونوں طرح کی باتیں خارج از بحث کر دی گئیں۔ موضوعی باتوں سے میری مراد وہ باتیں ہیں جو مجھے ذاتی یا جذباتی طور پر پسند آتی ہیں چاہے منطق یا استدلال ان کے وجود سے انکار کرے۔ مثلاً میں نے یہ فرض کر لیا کہ ادیب کی سماجی ذمہ داری ہے۔ لہٰذا میں ادب میں اس سماجی ذمہ داری کا انعکاس تلاش کروں گا۔ اگر وہ نہیں ملتا تو میں اس ادب کو لاطائل قرار دوں گا۔ چاہے اس ادب/میں ادبی حسن ہو یا نہ ہو، میں یہ کہہ دوں گا کہ سماجی ذمہ داری کا انعکاس نہیں ہے تو ادبی حسن بھی نہیں ہے۔ خیر یہاں تک غنیمت تھا لیکن اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ اگر فن پارے میں سماجی ذمہ داری کا اثر ملتا ہے تو میں اسے اچھا ادب کہوں گا، اس میں کسی اور طرح کا حسن ہو یا نہ ہو، میں تمام ادب کی تنقید کرتے وقت پہلو بچاتا رہوں گا کہ کہیں یہ ثابت نہ ہو جائے کہ سماجی ذمہ داری کا ثبوت نہ ہونے کے باوجود فلاں ادب اچھا ہے، چنانچہ سردار جعفری اور دوسرے ترقی پسند نقاد ایک عرصے تک اس گتھی کو حل کرنے میں سرگرداں رہے کہ بودلیر یا غالب یا رومی کی معنویت ان کے لیے کیا اور کیوں ہے؟ غالب، میر اور کبیر کی حد تک تو وہ کھینچ کھانچ کر کچھ نہ کچھ سماجی فلسفہ برآمد کر لائے لیکن بودلیر یا کافکا وغیرہ کے لیے ان لوگوں نے مریضانہ غیر صحت مندانہ، داخلیت پرست وغیرہ اصطلاحیں تراش کر دل کو مطمئن کر لیا کہ اگر یہ لوگ مجھے اچھے بھی لگتے ہیں تو محض انسانی کمزوری ہے۔ ورنہ یہ سب مریض اور غیر صحت مند ہیں۔

سردار جعفری یا احتشام حسین یا سجاد ظہیر باعلم اور باذوق لوگ ہیں اس لیے ان لوگوں نے ان مسائل کو حتی الامکان اس طرح برتا کہ خدا اور وصال صنم دونوں سے بہرہ مند ہوتے رہے لیکن غبی اور کم علم نقادوں کی وہ فوج جو ان کی کلمہ گو ہے، اس کے ہاتھ خط و خال کے علاوہ کچھ نہیں لگا۔ بہر حال بات ہو رہی تھی موضوعی نقطۂ نظر کی۔ ایمان دار دانش ور کا پہلا امتحان وہاں ہوتا ہے جب وہ کسی ایسے نتیجے کو رد کرنے پر مجبور ہوتا ہے جو منطقی طور پر غلط

لیکن جذباتی طور پر اس کے لیے دل کش ہو۔ اگر اس نے جذباتی دل کشی رکھنے والے نتیجے کو منطق کے علی الرغم قبول کر لیا تو گویا وہیں خود کشی کر لی۔ جدید تنقید چونکہ موضوعی اور ذاتی طور پر دل کشی رکھنے والے نتائج سے سروکار نہیں رکھتی، بلکہ تجزیے کی روشنی میں فن پارے کو پرکھتی ہے، اس لیے اسے یہ مشکل در پیش ہی نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر فیض کا مطالعہ کرنے والے جدید نقاد کو اس بات کی کوئی فکر نہیں ہوتی کہ وہ ان کے سیاسی اعتقادات کو کس خانے میں رکھے۔ ممکن ہے موضوعی طور پر وہ ان اعتقادات سے متفق نہ ہو، یا متفق ہو لیکن اس حد تک اور اس طرح نہ ہو جس طرح فیض صاحب چاہتے ہیں۔ لیکن تجزیاتی تنقید کا پیروکار ہونے کی وجہ سے اس کو اپنے ذاتی معتقدات اور فیض کے معتقدات میں کوئی کشاکش نہیں نظر آتی۔ فیض اپنے گھر خوش، ہم اپنے گھر خوش۔ ہمیں ان کا شعر اپنے فنی تجزیے کی روشنی میں اچھا معلوم ہوتا ہے۔ ہم اس کی اچھائی اور اپنے دلائل کا بیان کر دیں گے اور باقی مسائل جو ذاتی نوعیت کے ہیں ان کو اپنے تجزیے پر حتی الامکان اثر انداز نہ ہونے دیں گے۔

مجھے معلوم ہوا ہے کہ فیض صاحب نے اردو کے خلاف مورچہ سنبھالا ہے اور پنجابی زبان و ادب کے حامی اس طرح بن گئے ہیں کہ کہتے ہیں کہ میں نے اردو میں شاعری کر کے زندگی ضائع کی۔ اس بات کے سبب میرے دل میں ان کے خلاف سخت غم و غصہ ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کے جس شعر میں مجھے اچھائی نظر آتی ہے میں اس کو اب بھی اچھا کہتا اور لکھتا ہوں۔ اس نظریے کو محض لبرل کہہ کر پیچھا نہیں چھڑایا جا سکتا (حالانکہ لبرل ہونا بہت عمدہ چیز ہے) کیونکہ اس کا تعلق ایک پورے نظریۂ حیات و ادب سے ہے۔

پچھلی نسل کے تمام نقاد بلکہ پچھلے تمام نقاد، جن میں حالی کا نام بھی شامل ہے، کسی نہ کسی حد تک موضوعی اور موضوعاتی دھوکے میں گرفتار تھے اور خوب صورت یا قابل قبول موضوع کو خوب صورت اور قابل قبول شعر و ادب کی شرط ٹھہراتے تھے۔ اس دھوکے کا نتیجہ یہ ہوا کہ اچھے اور برے ادب میں امتیاز کا معیار ادب کی اچھائی برائی نہیں بلکہ موضوع کی اچھائی برائی ہو گیا۔ یہ دھوکا اس شدت سے پھیلا کہ سمجھ دار لوگوں نے بھی اسے اپنی تنقید کی اساس بنا لیا۔ چنانچہ اسلوب احمد انصاری جیسے شخص نے لکھا کہ ان کے نزدیک اقبال کی عظمت کا تعین ان کے عشق رسول کو دھیان میں لائے بغیر نہیں ہو سکتا۔ ڈاکٹر عقیل صاحب نے الیٹ کا ایک قول کہیں سے ڈھونڈ کر بڑے فخر و مباہات سے پیش کیا کہ ممکن ہے ادب

اور غیر ادب میں فرق کرنے کے لیے ادبی معیاروں کا حوالہ دینا پڑے، لیکن کوئی ادب بڑا ہے کہ نہیں اس کا تعین غیر ادبی معیاروں کے ہی ذریعے ہو سکتا ہے۔ ہمارے محترم یہ بات بھول گئے کہ اول تو یہ کیا ضرور ہے کہ ایلیٹ جس کی ہزاروں باتیں عقیل صاحب کو غلط معلوم ہوتی ہیں، یہی ایک بات صحیح کہے۔ اور دوسرے یہ کہ اگر عقیل صاحب ایلیٹ کے پورے نظام فکر سے واقف ہوتے تو انھیں معلوم ہوتا کہ اسی مضمون کے آخر میں (جہاں اس نے یہ بات کہی ہے) ایلیٹ نے تلقین کی ہے کہ لوگوں کو عیسائی ادب پڑھنا چاہیے کیونکہ وہی عظیم ترین ادب ہے۔ ان لوگوں نے ایلیٹ کا قول اسی معصومیت سے نقل کیا ہے جو بعض پرانے نقادوں میں نظر آتی ہے کہ وہ مغربی مصنفین کے اقوال ادھر ادھر سے چھین جھپٹ کر لکھ لاتے ہیں، لیکن انھیں نہ ان کے مضمرات کا پتہ ہوتا ہے اور نہ وہ اس بات سے سروکار رکھتے ہیں کہ جس مصنف کا ایک تنہا جملہ وہ نقل کر رہے ہیں، اس کا پورا نظام فکر کیا تھا اور اس نظام فکر میں اس جملے کی حیثیت کیا ہے؟

جن لوگوں نے ایلیٹ کے حوالے سے یہ ثابت کرنا چاہا ہے کہ غیر ادبی معیاروں کی رو سے ہی ادب کی عظمت کا پتہ چلتا ہے وہ یہ بات بھول گئے کہ ان ہی میں سے بعض غیر ادبی معیاروں کی روشنی میں ایلیٹ نے عیسائی ادب کو عظیم ترین درجہ دیا ہے۔ کسی دوسرے غیر ادبی معیار کی رو سے جن سنگھی یا مہاسبھائی کسی اور ادب کو عظمت کے تخت پر بٹھا دے گا، جماعت اسلامی والا کسی اور ادب کے گن گائے گا۔ وقس علی ہذا۔ پھر ان غیر ادبی معیاروں کی اہمیت یا حقیقت کیا ہوئی؟ ہمارے پروفیسر نقاد یہ بھول گئے کہ خود ایلیٹ نے بھی کہا ہے کہ شاعری، مذہب یا فلسفہ یا دینیات کا بدل نہیں ہے۔

اس مسئلے پر در اصل یوں غور کرنا چاہیے کہ اگر کوئی فن پارہ سراسر کسی مخصوص فلسفے یا نظریے کا اظہار کرتا ہے تو پھر بقول آئیونسکو (Eugene Ionesco) اس فن پارے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ اس فلسفے یا نظریے کی بہترین نمائندگی اس کے مفکروں نے پیش ہی کر دی ہے، اب اس پر شعر لکھنا تضیع اوقات کہلائے گا۔ میرا خیال ہے کہ جو لوگ شعر کے ذریعے فلسفہ یا نظریہ سیکھنا چاہتے ہیں وہ در حقیقت ذہنی طور پر کم کوش اور بے ہمت ہیں۔ وہ سوچتے ہیں کہ فلسفے کی ادق کتابیں کون پڑھے، لاؤ سستی ہلکی شاعری سے وہی باتیں تھوڑی بہت سیکھ لیں تا کہ بات چیت میں ہم جاہل نہ ٹھہریں۔

جدید نقاد سیاست یا فلسفے کی اہمیت سے انکار نہیں کرتا۔ آل احمد سرور نے، جو ہماری تنقید میں لبرل اور آزاد ذہن کے بہترین نمائندہ ہیں اپنی تنقیدوں میں اس کی اچھی مثال پیش کی ہے۔ عسکری صاحب انتہا پسند ہیں لیکن ادب، فلسفہ، سیاست اور تہذیب کے رشتوں سے بخوبی واقف ہیں۔ جدید نقاد کو صرف اس بات سے انکار ہے کہ محض موضوع کی خوب صورتی یا درستگی سے ادب بھی خوب صورت یا درست ہو جائے گا۔ جدید نقاد کا کہنا ہے کہ موضوع ہیئت سے الگ نہیں ہے، معنی لفظ سے الگ نہیں ہیں۔ لفظ کو چھوڑ دینا اور مجرد نفس موضوع سے بحث کرنا، اس مفروضے میں یقین رکھنا ہے کہ جوہر، عرض سے الگ بھی کوئی چیز ہوتی ہے اور مرا ہوا بدن اس لیے مردہ ہے کہ روح اس میں سے نکل گئی ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ نہ مادہ اتنا مرئی ہے جتنا کہ فرض کیا جاتا ہے اور نہ روح (یا جو بھی نام دے لیں) اتنی غیر مرئی ہے جتنی لوگ سمجھتے ہیں۔ جو جوہر ہے وہی عرض ہے۔ اسی طرح جو لفظ ہے وہی شعر ہے۔

(۲)

میں نے اوپر کہا تھا: ''تنقید عموی اور سرسری اظہار رائے نہیں ہے۔ غیر قطعی اور گول مول بات کہنا نقاد کے منصب کے منافی ہے۔'' مضمون کا پہلا حصہ لکھ لینے کے عرصہ بعد ایف۔ آر۔ لیوس (F.R.Leavis) کا ایک قول میری نظر سے گذرا کہ نقاد کے لیے ایسے عموی بیانات محض عیاشی ہیں، جن کو کسی مخصوص فن پارے سے متعلق نہ کیا جاسکے۔ جب کسی اہل الرائے سے اپنی کسی بات کی تصدیق ہو تو خوشی ہوتی ہے۔ لیکن لیوس کی بات کو دور تک لے جایا جائے تو سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر ایسا ہے تو نظریاتی تنقید کی ضرورت یا اہمیت کیا ہے؟

اس سلسلے میں کم سے کم دو باتیں کہی جا سکتی ہیں۔ اول تو یہ کہ بہت ساری نظریاتی تنقید مخصوص فن پاروں کے ہی حوالے سے بات کرتی ہے۔ اس کی بہترین مثال ارسطو کی ''بوطیقا'' ہے۔ قاضی جرجانی کی کتاب ''المتنبی اور اس کے مخالفین کے درمیان بیچ کی راہ'' اور حالی کا ''مقدمہ'' بھی اسی قبیل کے ہیں۔ حالی کی فلسفیانہ اور نظریاتی اساس ذرا کم زور سہی، لیکن ان کا طریق کار بہت عمدہ ہے۔ دوسری بات یہ کہ نظریاتی تنقید ایسے اصول وضع یا دریافت کرتی ہے جن کی روشنی میں مخصوص فن پاروں پر معنی خیز اور بامعنی اظہار خیال ہو سکتا ہے۔ یعنی اگر نظریاتی تنقید نہ ہو تو بقیہ تنقید، جسے آسانی کے لیے عملی تنقید کہا جا سکتا ہے،

وجود میں نہیں آسکتی۔ تو کیا نظریاتی تنقید کو فلسفے کی ایک شاخ یا شکل کہا جا سکتا ہے؟

اس سوال کو یوں بھی پوچھ سکتے ہیں کہ تنقیدی نظریات فن پاروں کو ہی سامنے رکھ کر وضع یا دریافت کیے جا سکتے ہیں یا ان کی کوئی فلسفیانہ حقیقت بھی ہے جو خالص فکری سطح پر فن پاروں کے وجود سے ماورا ہے؟ اگر نظریات کا وجود (جواز نہیں صرف وجود) فن پاروں کا ہی رہین منت ہے تو تنقید کی سچائی بھی فن پاروں کی سچائی کی تابع ہو جاتی ہے۔ یعنی اگر فن پارہ جھوٹا ہے تو اس کی روشنی میں وضع یا دریافت کردہ نظریات بھی جھوٹے ہوں گے۔ لیکن اگر نظریات کو فن پارے سے الگ اور محض ایک تفکیری سرگرمی کا نتیجہ قرار دیا جائے تو تنقیدی نظریات ایک خارجی چیز ٹھہریں گے اور شاعر سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ ان نظریات کی پابندی کرے اس کی آزادی پر ضرب کاری لگانا ہوگا۔ اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ اگر شاعر اس مطالبے کو پورا کر کے سچے فن پارے خلق کر سکے اور سچائی کی خاطر اس کی تھوڑی سی آزادی سلب بھی ہو جائے تو کیا ہرج ہے؟ اس خیال میں جو خطرات ہیں ان کی وضاحت چنداں ضروری نہیں کیونکہ آزادی کو سلب کرنے کا عمل ایک بار چل پڑے تو اس کی انتہا آمریت اور قطعیت ہوتی ہے اور کوئی فلسفیانہ اصول چاہے وہ کتنا ہی خالص کیوں نہ ہو، اس کے ڈانڈے کہیں نہ کہیں سیاسی دار و گیر سے ضرور جا ملتے ہیں۔ افلاطون اور ہیگل (Hegel) نے مارکسی سیاست کی انتہا پسندی اور کانٹ (Kant) اور نطشہ (Nietzsche) نے نازی بہیمیت کو جنم دیا۔ لہٰذا فلسفیانہ سچائی کوئی مطلق خوبی نہیں ہوتی کہ اس کی پابندی کرنے میں شاعر کے لیے فلاح ہی فلاح ہو۔ لیکن یہ کہہ دینا بھی کافی نہیں کہ تنقیدی نظریات کی کوئی فلسفیانہ اساس یا حقیقت نہیں۔ تنقیدی نظریات بس ہوتے ہیں، اور کچھ نہیں۔ کیونکہ اگر تنقیدی نظریات مروجہ معنوں میں فلسفیانہ نہیں ہوتے تو اس کا مطلب یہ بھی نکل سکتا ہے کہ شاعری میں غلط اور صحیح کے معیار محض ذاتی ہوتے ہیں۔ اور اگر ایسا ہے تو پہلا سوال پھر آموجود ہوتا ہے کہ نظریات کی ضرورت ہی کیا ہے؟

اگر اس سوال کا جواب وہی رکھا جائے جو شروع میں بیان ہوا، کہ بہت ساری نظریاتی تنقید مخصوص، فن پاروں کے حوالے سے ہی بات کرتی ہیں اور اس کی فلسفیانہ حقیقت کچھ نہیں، تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ نظریاتی تنقید جن اصولوں کو وضع یا دریافت کرتی ہے اور جن کی روشنی میں کسی مخصوص فن پارے (یا تمام فن پاروں) پر اظہار خیال ہو سکتا ہے، اپنی صحت کا کیا جواز

رکھتے ہیں؟ اگر ان کا جواز یہ ہے کہ وہ فن پاروں سے برآمد کیے گئے ہیں، یا ہم یہ ثابت کر سکتے ہیں کہ انھیں فن پاروں سے برآمد کیا جا سکتا ہے، تو دوسرا سوال آدھمکتا ہے کہ ان فن پاروں کی ہی صحت یا عدم صحت (یعنی خوبی اور ناخوبی یا سچائی اور جھوٹ پن) کے بارے میں آپ کے پاس کیا دلائل ہیں؟ تنقیدی نظریات سچے ہیں کیونکہ وہ فن پاروں سے برآمد کیے گئے ہیں اور فن پارے سچے ہیں کیونکہ تنقیدی نظریات انھیں سچا ثابت کرتے ہیں۔ اس استدلال کا اہمال ظاہر ہے۔ دو شخص ایک دوسرے کو سچا کہیں تو جب تک ان دونوں کی صداقت الگ الگ ثابت نہ ہو، ان کی شہادت کی وقعت خاک برابر بھی نہیں ہو سکتی۔ یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ نظریات چونکہ ایسے فن پاروں سے مستنبط کیے گئے ہیں جن کی خوبی مرور ایام کے ذریعہ مسلم ہو چکی ہے، یعنی امتداد زمانہ نے ان کی عظمت یا خوبی کے تاثر کو کم نہیں کیا ہے لہٰذا ان نظریات کو صحیح کہنا ہی پڑے گا۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ درجنوں شاعر ایسے ہے جن کی خوبی کا احساس لوگوں کو ایک عرصے کے بعد ہوتا ہے۔ اس لیے ممکن ہے کہ ماضی کے بہت سے شاعروں کی خوبی سے ہم ابھی ناواقف ہوں، یا ان شاعروں ہی سے ناواقف ہوں اور ممکن ہے ان کو سامنے رکھ کر جو نظریات وضع کیے جائیں، وہ ان نظریات سے مختلف ہوں جو کہ اس وقت مروج ہیں۔

خیر، یہ تو محض ایک باریک بیانی ہے۔ جس چیز کا محض خفیف امکان ہو، اسے منطق بھی نظر انداز کر دے تو کچھ خاص عیب نہیں۔ لیکن کسی فن پارے کی خوبی کے لیے محض یہ دلیل کہ عرصۂ دراز سے لوگ اسے خوب صورت کہتے آئے ہیں، بعض دوسرے مسائل ضرور پیدا کرتی ہیں۔ مثلاً یہ کہ کون سے لوگ اسے خوب صورت کہتے آئے ہیں؟ اور ''عرصۂ دراز'' کی تعریف کیا ہو؟ کیا پچاس سال کا عرصہ اس مقصد کے لیے ''عرصہ دراز'' ہے، یا اس سے کم یا اس سے زیادہ؟ اور کتنا کم اور کتنا زیادہ؟ فرض کیجیے کہ اس سوال کو بھی یوں ہی چھوڑ دیں اور کہیں کہ ''عرصۂ دراز'' کی ایک مثالی تعریف ہر شخص کے ذہن میں ہے لیکن اسے متشکل نہیں کیا جا سکتا۔ یہ سوال بھی بالائے طاق رکھ دیں کہ وہ کون سے لوگ ہیں جو اس مثالی عرصہ دراز سے کسی فن پارے کو اچھا کہتے آئے ہیں۔ اس کا جواب بھی ہم یہ کہہ کر دے سکتے ہیں کہ جس طرح عرصہ دراز کی ایک مثالی تعریف ہے اسی طرح 'لوگ' یا 'عوام' کی بھی ایک مثالی تعریف ہے جسے متشکل نہیں کہا جا سکتا، لیکن وہ موجود ہے۔

اب مندرجہ ذیل دو صورت حالات پر غور کیجیے۔ (۱) ایک ملک ایسا ہے جہاں فن پارے تو ہیں لیکن تنقیدی نظریات نہیں ہیں۔ وہاں کے لوگ فن پاروں کا وجود کس طرح ثابت کر سکیں گے؟ اور یہ کس طرح ثابت کر سکیں گے کہ فلاں فلاں فن پارہ اچھا ہے اور فلاں برا (یعنی جھوٹا یا ناکام یا کم تر درجے کا ہے) (۲) ایک ملک ایسا ہے جہاں اچانک ایک ایسا فن پارہ وجود میں آتا ہے، جو کسی بھی تنقیدی نظریے پر پورا نہیں اترتا۔ وہاں کے نقاد نزدیک دور کی تمام تاریخ پلٹ کر دیکھ ڈالتے ہیں لیکن اس فن پارے کا جواز انھیں کہیں نہیں ملتا۔ ظاہر ہے کہ وہ اسے فن پارہ ماننے ہی سے انکار کر دیں گے۔ اتفاقاً وہاں کسی دور دراز ملک سے ایک صاحب تشریف لاتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ ان کے ملک میں جو تنقیدی نظریات مروج ہیں ان کی رو سے یہ فن پارہ ایک شاہکار ہے۔

پہلی صورت حال کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ جہاں فن ہوگا وہاں تنقید بھی ہوگی، کیونکہ فن بھی ایک طرح کی تنقید ہے، یعنی فن کار جب کسی مخصوص شکل میں اپنا اظہار کرتا ہے تو اس شکل کو اپنی حد تک اطمینان بخش یا اپنے اظہار کی بہترین صورت بنانے کی کوشش کی حد تک ایک تنقیدی کارگزاری عمل میں لاتا ہے۔ لیکن اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ تنقیدی نظریات (یا چلیے نظریات نہیں احساسات سہی) ایک طرح کا آزاد وجود رکھتے ہیں اور فن پارے کے کلیتاً تابع نہیں ہوتے۔ اگر ایسا ہے تو پھر تنقیدی نظریات کو فلسفیانہ سچائی کا حامل کہنے سے ہمیں کون روک سکتا ہے؟ لیکن معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے۔ شاعر کا تنقیدی عمل چاہے وہ خودکار ہو یا شعوری ہو، وہ مجرد طور پر تو عمل میں آتا نہیں، شاعر جب اپنے اظہار کو ممکن حد تک اطمینان بخش بنانے یا اظہار کو بہترین شکل دینے کی کوشش کرتا ہے اور کوشش کے دوران میں وہ بعض الفاظ تراکیب، واقعات، خیالات وغیرہ کو رد اور بعض کو قبول کرتا ہے تو اس ترجیح و استرداد کے پس پشت دوسرے فن پاروں کا احساس اور دوسرے شعرا کے خیالات کا کچھ نہ کچھ اعتراف ہوتا ہی ہے۔ دوسرے الفاظ میں کیا یہ ممکن ہے کہ کوئی شاعر اپنے پیش رووں، اپنے ماحول اور اپنے مطالعہ کو اپنی شعر گوئی سے اس درجہ منہا کرے کہ جب وہ اپنا اظہار کرے تو اس اظہار کی حد تک پیش رووں، ماحول اور مطالعہ کا عدم اور وجود برابر ہو جائیں؟ ظاہر ہے کہ ایسا ممکن نہیں ہے۔ اور اگر ایسا ممکن نہیں تو پھر یہ دعویٰ غلط ہو جاتا ہے کہ تنقیدی نظریات یا احساسات فن پارے کے کلیتاً تابع نہیں ہوتے بلکہ ایک آزاد اور لازمی وجود رکھتے ہیں۔ لیکن

پھر وہ شخص کیسا رہا ہوگا جس نے کسی زبان میں سب سے پہلا فن پارہ تخلیق کیا ہوگا؟

دنیا میں اب بھی ایسی قومیں موجود ہیں جن کی زبان بہت محدود اور محض چند سادہ الفاظ پر مبنی ہے۔ یعنی ان قوموں کا ذہنی (یا لسانی) ارتقا بہت کم درجے کا ہے۔ ان سے آگے وہ قومیں ہیں جن کے یہاں زبان نسبتاً ترقی یافتہ ہے لیکن ان کا کوئی رسم الخط نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی زبانوں میں تنقیدی نظریات (اگر یہ نظریات فن پاروں کی روشنی میں مرتب ہوتے ہیں) کا وجود نہ ہوگا۔ تو پھر ان زبانوں کا شاعر جب کسی مخصوص طرز اظہار کو قبول یا رد کرتا ہے تو اس کی تنقیدی بصیرت کہاں سے آتی ہے؟ اس کے جواب میں کہا جا سکتا ہے کہ ایسی زبانوں میں فن پارہ ہوگا ہی نہیں۔ اول تو یہ جواب مشتبہ ہے (کیونکہ ان میں سے اکثر زبانوں مثلاً اسکیمو اور شمالی امریکہ یا افریقہ اور ہندوستان کی بہت سی قبائلی زبانوں میں شاعری موجود ہے) لیکن اگر مان لیا جائے کہ یہ جواب صحیح ہے تو یہ سوال پھر بھی رہتا ہے کہ اگر یہ زبانیں ترقی کر جائیں (یعنی ان کے بولنے والوں کی تہذیبیں ترقی کر جائیں) اور اس حد تک ترقی کر جائیں کہ وہ فن پارے کی تخلیق کی متحمل ہو سکیں تو ان کا پہلا شاعر کن بنیادوں پر رد و قبول کا عمل کرے گا؟ ہم جانتے ہیں کہ مثلاً عربوں نے اس زمانے میں بھی اعلیٰ درجے کی شاعری لکھی جب ان کی تہذیب بہت پس ماندہ اور محدود تھی اور ان کے یہاں تنقیدی اصول تو کیا، عروض بھی مدون نہ ہوا تھا۔

اس بحث کی روشنی میں یہ نتیجہ ناگزیر ہو جاتا ہے کہ تخلیق اور تنقید میں ایک لازمی رشتہ ہے۔ جہاں فن ہوگا وہاں تنقید بھی ہوگی اور اس حد تک تنقید بھی ایک فلسفیانہ یعنی لازمی وجود رکھتی ہے۔ یعنی تنقیدی نظریات اپنی تفصیلی صورت میں فلسفیانہ حقیقت کے حامل شاید نہ ہوں لیکن تنقید خود ایک فلسفیانہ حقیقت رکھتی ہے۔ اب دوسری صورت پر غور کیجیے۔ کسی ملک میں ایسا فن پارہ وجود میں آتا ہے جو کسی بھی تنقیدی نظریے پر پورا نہیں اترتا۔ وہاں کے نقاد اس کو فن پارہ ماننے سے انکار کر دیتے ہیں لیکن اسے فن پارہ ماننے سے انکار کرنے کی منزل ہی کہاں آئی۔ اگر فن پارے کی پہچان محض ان تنقیدی اصولوں کی روشنی میں ممکن ہے جو اس ملک میں سائر و دائر ہیں اور ہمارا مفروضہ فن پارہ ان اصولوں پر پورا نہیں اترتا تو گویا اس کا وجود ہی نہیں۔ آنکھ اشیا کا علم اس طرح حاصل کرتی ہے کہ پتلی پر ان کا عکس پڑتا ہے۔ اگر عکس نہ پڑے تو وہ شے موجود ہو یا لا موجود، لیکن آنکھ کے لیے تو وہ موجود نہ ہوگی۔ لہٰذا وہ

فن پارے (یا اور صحت سے کہیے تو وہ تخلیقات) جو تنقیدی اصولوں کی آنکھ پر منعکس نہیں ہوتیں، لاموجود ہیں۔ لیکن کیا وہ واقعی لاموجو ہیں اگر تنقیدی نظریات صرف موجود فن پاروں کی روشنی میں مرتب کیے گئے ہیں تو ممکن فن پاروں پر ان کا اطلاق ممکن فن پاروں کی فنی حیثیت کا ثبوت ان نظریات کے ذریعہ حاصل ہونا لازمی نہیں۔ یعنی یہ ممکن ہے کہ کوئی فن پارہ واقعی وجود میں آجائے لیکن لوگ اس سے بے خبر رہیں، کیونکہ ممکن ہے موجود فن پاروں کی روشنی میں مرتب کیے گئے اصول اس کو دریافت کرنے سے قاصر رہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ فن پارہ اپنی جگہ پر ایک آزاد وجود رکھتا ہے۔ یہ بات کہ مروج تنقیدی نظریات اسے فن پارہ ثابت نہیں کر سکتے، اس کی فنی حیثیت پر اثر انداز نہیں ہو سکتی۔ یعنی فن پارے کا فن پارہ ہونا ایک مطلق حقیقت ہے۔

اگر یہ صحیح ہے تو تنقید محض ایک محدود قسم کی سماجی کارگزاری ہو کر رہ جاتی ہے۔ یعنی وہ موجود فن پاروں کے بارے میں کلام کرتی ہے اور ان کی قدر و قیمت سے ہمیں آگاہ کرتی ہے۔ اس سے یہ فائدہ تو پہنچ سکتا ہے کہ لوگوں کو معلوم ہو جائے کہ فلاں فلاں شاعر اچھے یا برے یا قابل ذکر ہیں۔ اور اس طرح لوگوں میں فن پارے کے بارے میں معلومات اور آگاہی کا اضافہ ہو اور لارنس لرنر (Laurence Lerner) کے الفاظ میں ادب کی Prestige قائم ہو۔ لیکن یہ کام تو تبصرہ نگار اور انشا پرداز بڑی خوبی سے انجام دے لیتے ہیں۔ (بدقسمتی سے اردو کے زیادہ تر نقاد اسی ضمن میں آتے ہیں) پھر تنقیدی نظریات بے معنی ہو جاتے ہیں۔ لیکن اگر یہ نظریات کمبخت نہ ہوتے تو تبصرہ نگار اور انشا پرداز بھی محض منہ کی کھاتے، کیونکہ ان کی تحریریں علمی اور فلسفیانہ اعتبار سے کتنی ہی پس ماندہ سہی، لیکن ان کی اساس تو کسی نہ کسی نظریے پر ہوتی ہے۔

ان بحثوں کو آگے بڑھانے سے پہلے، اب تک جو خیالات سامنے آئے ہیں ان کو سمیٹنا ضروری ہے، کیونکہ بات کچھ پیچیدہ ہوتی جا رہی ہے۔

(۱) میں نے شروع میں تنقید کے بارے میں یہ دعوے کیے تھے کہ وہ معلومات نہیں، علم عطا کرتی ہے، گول مول باتیں نہیں کرتی۔ وہ ادب کو بیان کرنے کے لیے ایسے الفاظ تلاش کرتی ہے جن کا استعمال درستی اور صحت بیان کے لیے ناگزیر ہو۔ وہ صحیح ترین بیان کی تلاش کے ذریعے ایسے اصول مرتب کرتی ہے جن کی روشنی میں صحیح

ترین بیان تک پہنچنے میں مدد ملتی ہے۔

(۲) تنقیدی نظریات فن پاروں کی روشنی میں مرتب ہوتے ہیں۔ اس لیے ان کی رہنمائی اس بات کو طے کرنے کے لیے ضروری ہے کہ کون سی تخلیق فن پارہ ہے، کون سی تخلیق فن پارہ نہیں ہے، کون سا فن پارہ بہتر ہے اور کیوں بہتر ہے؟

(۳) اس میں گڑبڑ یہ ہے کہ اگر فن پارہ جھوٹا ہوگا تو اس پر مبنی تنقیدی اصول و نظریات بھی جھوٹے ہوں گے۔

(۴) کسی فن پارے کی سچائی کا ثبوت یہ ہے کہ مرور ایام کے باوجود اس کی خوبی مسلم رہتی ہے۔

(۵) لہٰذا تنقیدی نظریات میں کوئی فلسفیانہ سچائی نہیں ہوتی یعنی ان میں ایسی سچائی نہیں ہوتی جسے مجرد فلسفیانہ طور پر ثابت کیا جاسکے۔

(۶) لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو شاعر کا خود کار یا شعوری تنقیدی عمل جس کے ذریعہ وہ اظہار کے بعض اسالیب کو رد اور بعض کو قبول کرتا ہے، لاموجود ٹھہرتا ہے، حالانکہ یہ ثابت ہے کہ ایسا تنقیدی عمل موجود ہے۔

(۷) لہٰذا تنقیدی نظریات میں فلسفیانہ سچائی ہو یا نہ ہو لیکن تنقیدی شعور میں یقیناً ایک طرح کی لازمیت ہوتی ہے۔

(۸) گویا تنقیدی شعور اور تنقیدی نظریات الگ الگ چیزیں ہیں۔ یعنی تنقیدی نظریات موخر ہیں اور تنقیدی شعور مقدم۔

(۹) اگر تنقیدی شعور مقدم ہے تو فن پارے کا وجود لازمی اور مطلق ہو جاتا ہے۔ کیونکہ شاعر اپنے تنقیدی شعور کو کلام میں لاکر فن پارے کی تخلیق کرتا ہے۔ تنقیدی نظریات چونکہ صرف موجود سے علاقہ رکھتے ہیں، ممکن سے نہیں، اس لیے تنقیدی نظریات تمام ممکن فن پاروں کے لیے کافی نہیں ہوسکتے، لہٰذا یہ ممکن ہے کہ کوئی تخلیق سچا فن پارہ ہو لیکن تنقیدی نظریات اسے دریافت نہ کرسکیں۔

(۱۰) لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ تنقید ایک فالتو قسم کی کارگزاری ہے۔ اس کا کام صرف اتنا ہے کہ وہ تنقید نگار کو سماجی طور پر ایک کارآمد شخص بنائے۔ یعنی تنقید نگار کا تفاعل یہ ہے کہ وہ ادب کے بارے میں گفتگو کرکے اس کو مقبول بناتا ہے یا اس کے

بارے میں ہماری آگاہی اور معلومات میں اضافہ کرتا ہے۔ اس کام میں نظریاتی تنقید (یعنی تنقیدی نظریات) دکھائی نہ دینے والی بنیاد کا کام کرتے ہیں۔

یہاں تک پہنچ کر ٹھٹکنا فطری ہے کیونکہ نمبر ۲ سے لے کر نمبر ۱۰ تک تنقید کے بارے میں جو کہا گیا ہے وہ نمبر ایک کی تقریباً تمام و کمال نفی کرتا ہے۔ یہ بات شاید کسی کو منظور نہ ہو کہ تنقیدی نظریات کو وضع یا دریافت کرنے والا مفکر ایک فالتو جانور ٹھہرے اور تبصرہ نگار، انشا پرداز اور فن کے بارے میں ہوائی خیال آرائیاں کرنے والے پروفیسر صاحبان اصلی نقاد ٹھہریں، اور ان کی بھی قدر و قیمت محض ایک کار آمد منشی کے برابر ہو۔ لیکن مندرجہ بالا خیالات سے بعض اور نتائج اور کچھ مزید سوالات برآمد ہوتے ہیں، ان پر بھی توجہ ضروری ہے۔ اتنی دیر تک نقاد صاحبان کی خود پسندی کو تھوڑی ٹھیس اور لگتی رہے تو لگتی رہے، ہمیں تو حقیقت کی تلاش ہے۔ اس تلاش کے دوران کسی نہ کسی کی نکسیر تو پھوٹے گی ہی، ہماری بلا سے۔

اگر تنقیدی شعور اور تنقیدی نظریات الگ الگ چیزیں ہیں، تو دو نتیجے برآمد ہوتے ہیں۔ یا تو یہ کہا جائے کہ نظریاتی تنقید محض عقلی گدا ہے، وہ تنقید نہیں بلکہ غیر تنقید ہے۔ اس لیے کہ اس کی صحت مسلم نہیں، فن پارے پر منحصر ہے، اس میں کوئی ذاتی سچائی نہیں ہوتی یا پھر یہ کہا جائے کہ چونکہ تنقیدی شعور کی شکل میں اس کے تخلیقی عمل میں پیوست ہے۔ تخلیقی عمل کے باہر تنقید کا وجود نہیں۔

چونکہ دنیا کے بہت سے اہم نقاد حضرات شاعر نہیں تھے یا اگر تھے تو بہت معمولی درجے کے شاعر تھے، اور چونکہ شاعروں نے اکثر ناراض ہو کر یہ کہا ہے کہ تنقید کا حق صرف شاعر کو ہے، یعنی اگر کوئی شاعری پر تنقید لکھنا چاہے تو اسے خود شاعر ہونا چاہیے، اس لیے کہ یہ بیان کہ تخلیقی عمل کے باہر تنقید کا وجود نہیں، بہت سے لوگوں کو پسند آئے گا۔ اسی بیان کی ایک شکل یہ بھی ہے کہ چونکہ فن پارے سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت ایک داخلی یا موضوعی صلاحیت ہے، اس لیے اس باب میں ہر شخص کی رائے مستند ہے۔ اگر کسی فن پارے کے بارے میں دو شخصوں کی رائے مختلف ہو تو کوئی ہرج نہیں، دونوں اپنی جگہ صحیح ہیں۔

معاملے کے یہ دونوں پہلو کتنے ہی دل کش سہی، لیکن دونوں میں استدلال غلط ہے۔ جہاں تک سوال اس دعوے کا ہے کہ صرف شاعر ہی کو تنقید کا حق ہے، اس کو منہدم کرنے کے لیے اتنی ہی یاد دہانی کافی ہے کہ کوئی شخص شاعر ہے یا نہیں، اس کا فیصلہ بھی تو آپ تنقیدی

نظریات کی روشنی میں کرتے ہیں۔ گویا ایک طرف تو آپ تنقیدی نظریات کی رو سے زید کو شاعر مانتے ہیں، پھر دوسری طرف یہ بھی کہتے ہیں کہ چونکہ یہ تنقیدی نظریات بکر کے بنائے ہوئے ہیں جو شاعر نہیں تھا اس لیے یہ نظریات غلط یا نادرست ہیں۔ اگر فرض کیا جائے کہ آپ تنقید کے وجود سے ہی انکار کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ تنقیدی شعور صرف شاعر کی میراث ہے اور وہ بھی اس حد تک، جس حد تک کہ یہ شعور تخلیقی عمل میں پیوست ہے تو بھی یہی سوال رہتا ہے کہ کسی شخص کو شاعر ماننے کے لیے آپ نے جو معیار استعمال کیے ہیں وہ کہاں سے آئے؟ اگر وہ معیار معروضی، لازمی اور فلسفیانہ ہیں تو پھر یہ دعویٰ بے معنی ہو جاتا ہے کہ صرف شاعر تنقیدی شعور کا مالک ہوتا ہے۔ کیونکہ ظاہر ہے کہ وہ معروضی اور فلسفیانہ معیار شاعر نے تو بنائے نہیں ہیں اور یوں بھی فلسفیانہ حقائق کسی کی ملکیت نہیں ہوتے۔ اور اگر وہ معیار معروضی اور فلسفیانہ نہیں ہیں تو ان کی روشنی میں آپ کا یہ دعویٰ کہ فلاں شخص شاعر ہے، بے دلیل ٹھہرتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اگر نظریاتی تنقید ایک غیر تنقیدی کارگزاری ہے کیونکہ شاعر کا تنقیدی شعور اس پر مقدم ہے تو پھر یہ نظریاتی تنقید بہت ساری شاعری کو سمجھنے اور سمجھانے میں کارآمد کیوں ہے؟ ایلیٹ کا یہ کہنا درست سہی کہ جب بھی کوئی نیا فن پارہ خلق ہوتا ہے تو گذشتہ تمام فن پارے بھی اس سے متاثر ہوتے ہیں، اور یہ بات بھی اپنی جگہ درست سہی کہ ہر نسل یا کم سے کم ہر دور گذشتہ فن پاروں کو اپنے اپنے طور سے پرکھتا اور پڑھتا ہے لیکن پھر بھی یہ بات مسلم ہے کہ بہت سی نظریاتی تنقید ان فن پاروں پر بھی کارآمد ہو جاتی ہے جن کے وجود سے نظریاتی نقاد بے خبر تھا۔ مثلاً ڈرامے کے بارے میں ارسطو کے سب نہیں تو بعض خیالات مشرقی اور خاص کر چینی ڈرامے پر بھی منطبق ہو سکتے ہیں۔ نظریاتی تنقید کا تمام ممکن فن پاروں کے لیے صحیح ہونا ثابت نہیں ہو سکتا۔ لیکن چونکہ بہت جگہ وہ ممکن فن پاروں کے لیے صحیح پائی گئی ہے اس لیے یا تو تمام فن پارو ں (یعنی فن) میں کوئی ایسی خصوصیت ہوگی جو تمام موجود و ممکن فن پاروں میں مشترک ہو، یا پھر تنقیدی نظریات ہی میں کوئی ایسی بات ہوگی جسے فلسفیانہ سچائی نہیں تو فلسفیانہ قسم کی سچائی کہے بغیر چارہ نہیں۔

یہاں اس سوال کا سامنا کرنا ضروری ہے کہ فلسفیانہ سچائی سے کیا مراد ہے؟ میں نے شروع میں کہا تھا کہ تنقید اس قسم کا علم نہیں عطا کرتی جسے فلسفیانہ اصطلاح میں علم کہا جاتا ہے، یعنی ایسا بیان جسے بیان ثابت کیا جاسکے۔ ثابت کرنے کی شرط یہ ہے کہ ثبوت انسانی

کمزوریوں اور حدود سے بالاتر ہو۔ مثال کے طور پر یہ ایک فلسفیانہ بیان ہے کہ مثلث کے تینوں زاویوں کا جوڑ دو زاویۂ قائمہ کے برابر ہوتا ہے۔ اس کا ایک ثبوت یہ ہے کہ مثلث کو ناپ کر دیکھ لیجیے۔ لیکن یہ ثبوت انسانی کمزوریوں اور حدود سے بالاتر نہیں، کیونکہ مثلثوں کی تعداد لامتناہی ہے۔ ظاہر ہے کہ کوئی ایک شخص یا بہت سے شخص بھی تمام مثلثوں کو نہیں ناپ سکتے۔ممکن ہے کہ لامتناہی اشخاص مل کر مثلثوں کو ناپ ڈالیں لیکن لامتناہی اشخاص کا تصور محض خیالی ہے۔ اس سے زیادہ مشکل یہ ہے کہ اس بات کا ثبوت کہاں سے آئے گا کہ تمام ناپنے والوں کے پیمانے صحیح، ان کی نگاہ درست، ان کے ہاتھ رعشہ اور لرزہ سے عاری اور ان کی قوت جمع و تفریق مستقل اور مکمل ہے۔ اور یہ کیوں کر ثابت ہوگا کہ جس چیز کو وہ لوگ ناپ رہے تھے وہ مثلث ہی تھا یا مثلث کے ہی زاویے تھے۔ لہٰذا عملی ثبوت بے کار ہے۔ فلسفیانہ ثبوت اور حدود سے بالاتر ہو کر بہ الفاظ دیگر یہ کہتا ہے کہ اگر مثلث صحیح ہے اور اگر اس کے زاویے صحیح ناپے جائیں تو اس کے تینوں زاویوں کا جوڑ دو زاویۂ قائمہ کے برابر ہوگا۔ اب جس کو شک ہو وہ ناپ کر دیکھ لے۔

لہٰذا فلسفیانہ سچائی وہ سچائی ہوتی ہے جو عملی ثبوت سے بے نیاز اور انسانی کمزوریوں سے بالاتر ہونے کی وجہ سے ان تمام حالات میں سچ رہتی ہے جن کے ذریعہ وہ وجود میں آتی ہے۔ اب اس بیان کے سامنے مثلاً حسب ذیل بیان رکھیے: ہر وہ نظم جس کا پہلا شعر ہم قافیہ ہو اور جس کے بقیہ شعر پہلے شعر سے ہم قافیہ لیکن الگ الگ مضمون رکھتے ہوں، غزل ہوگی، اس کو ثابت کرنا اس لیے ناممکن نہیں ہے کہ ایسی نظموں کی تعداد لامتناہی ہے جو اس بیان پر پوری اتریں۔ یہ اس لیے ناممکن ہے کہ اس بیان کے تمام ضروری اجزاء خود محتاج تعریف ہیں۔ مثلث کی تعریف تو معلوم ہے، زاویے اور زاویۂ قائمہ کی تعریف بھی معلوم ہے، اور تعریفیں ایسی ہیں کہ ان میں خلط مبحث یا شک کی گنجائش نہیں۔ مثلاً مثلث کی تعریف یوں ہوگی: ایک سیدھی لکیر جس کے دونوں سروں پر دو سیدھی لکیریں ہوں اور وہ لکیریں کسی نہ کسی ایسی جگہ جا کر مل جائیں جو Infinity کے پہلے واقع ہو۔ سیدھی لکیر کی تعریف بھی معلوم ہے کہ دو نقطوں کے درمیان کم ترین فاصلہ سیدھی لکیر ہوتی ہے۔ اب ہمارے تنقیدی بیان پر آیئے: نظم،شعر، قافیہ، مضمون یہ اس کے ضروری اجزا ہیں اور ان میں سے کسی کی بھی تعریف ممکن نہیں، متفق علیہ تعریف وضع کرنا تو دور کی بات ہے۔ لہٰذا یہ بیان کہ ''ہر وہ نظم.... الخ''

ایک تنقیدی بیان ہے تو ہے، لیکن فلسفیانہ بیان نہیں۔

فلسفیانہ بیان میں بعض خصوصیات اور بھی ہوتی ہیں۔ مثلاً یہ کہ اس کی بنیاد مفروضے پر ہوتی ہیں لیکن اس مفروضے یا بصیرت پر جو فکری عمارت کھڑی ہوتی ہے وہ استدلال پر قائم ہوتی ہے۔ مابعد الطبیعیات میں ایسے ہی فلسفیانہ بیانات نظر آتے ہیں مثلاً ہیگل کا مفروضہ کائنات ایک مطلق تصور (Absolute Idea) ہے۔ اس خیال پر برٹرنڈ رسل کتنا ہی ہنسے لیکن یہ حقیقت برقرار رہتی ہے کہ ہیگل نے اس مفروضے یا بصیرت کے سہارے جو فلسفہ تعمیر کیا ہے وہ اپنی جگہ پر نہایت مشرح اور منضبط اور پراستدلال ہے۔ تنقیدی مفروضات اس خصوصیت سے عاری ہوتے ہیں۔ مثلاً ایڈیسن (Addison)اور اس کی دیکھا دیکھی ایڈگر ایلن پو (Edgar Allan Poe) کا مفروضہ ہے کہ ”ذوق ہمیں حسن کے بارے میں مطلع کرتا ہے“۔ ممکن ہے یہ مفروضہ صحیح ہو لیکن چونکہ نہ حسن کی تعریف معلوم ہے اور نہ ذوق کی، اس لیے یہ بیان اپنی تمام گہرائی کے باوجود دندان تو جملہ در دہانند کی یاد دلاتا ہے۔ فلسفیانہ بیان کی دوسری خوبی یہ ہے کہ اگر ایک بیان ناکافی ہو تو اس کی جگہ دوسرا بیان وضع کیا جا سکتا ہے۔ اس کی ایک مثال یہ ہے کہ اقلیدس کی بنائی ہوئی جیومیٹری عرصۂ دراز تک بالکل صحیح سمجھی جاتی رہی۔ نیوٹن نے تو اقلیدس کی کتاب چند صفحے پڑھ کر پھینک دی کہ اس میں لکھی ہوئی سب باتیں بالکل Self Evident ہیں۔ لیکن بعد میں معلوم ہوا کہ حیات و کائنات کے بہت سے مظاہر ایسے ہیں جن پر اقلیدس کا اطلاق نہیں ہو سکتا (مثلاً بعض حالات میں سیدھی لکیر دو نقطوں کے درمیان کم ترین فاصلہ نہیں ہوتی۔) لہٰذا غیر اقلیدسی جیومیٹری وجود میں آئی یا دریافت کی گئی۔ عام حالات میں اقلیدس ہی صحیح ہے۔ لیکن طبیعیات اور کیمیا کے بعض پیچیدہ مسائل، خلائی سفر کے بہت سے معاملات غیر اقلیدسی جیومیٹری سے حل کیے جاتے ہیں۔ دوسری صورت یہ ہے بعض فلسفیانہ بیانات غلط معلوم ہوتے ہیں، لیکن ان کو غلط ثابت نہیں کیا جا سکتا جب تک کہ دوسرا بیان وضع نہ کیا جائے۔ رسل نے اس کی ایک بہت عمدہ مثال دی ہے کہ ایک مشہور جرمن ماہر حساب نے مندرجہ ذیل مقدمہ وضع کیا: ”سونے کا پہاڑ وجود نہیں رکھتا“ بات بالکل صحیح ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ جب ہمیں کسی مرئی شے کا احساس ہو گیا یا اس کا تصور ہمارے ذہن میں آ گیا تو یہی اس کے ہونے کا ثبوت ہے۔ یعنی وہ اشیا جو مرئی وجود نہیں رکھتیں ہمارے ذہن میں آ ہی نہیں سکتیں۔ اس کی ایک مثال یہ بھی ہے کہ جن ملکوں میں برف نہیں

پڑتی یا جہاں برف کا وجود نہیں ہے، ان کی زبان میں برف کے لیے کوئی لفظ بھی نہیں ہے۔ اگر سونے کا پہاڑ موجود نہیں ہے تو اس کا تصور ہمارے ذہن میں کہاں سے آیا؟ رسل نے برسوں غور و خوض کے بعد اپنا نظریۂ بیانات (Theory of Descriptions) وضع کیا اور جرمن ماہر حساب کے مقدمے کو یوں بدل دیا: ''کوئی شے ایسی نہیں ہے جو پہاڑ بھی ہو اور سونے کی بھی بنی ہو۔'' مقدمہ وہی رہا لیکن بیان کے بدلنے کی وجہ سے غلط بات بھی صحیح ہو گئی۔

ظاہر ہے کہ نظریاتی تنقید اس قسم کے بیانات نہیں وضع کر سکتی۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ تنقیدی نظریات میں فلسفیانہ قسم کی سچائی ہوتی ہے کیونکہ موجود کے علاوہ ممکن پر بھی ان کا تھوڑا بہت اطلاق دکھایا جا سکتا ہے (جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں) اس کی وجہ یا تو یہ ہوگی کہ تمام فن پاروں میں ہی کوئی ایسی لازمیت ہوگی کہ ان کے حوالے سے بنائے گئے نظریات میں تھوڑی بہت لازمیت آجاتی ہو، یا پھر فی نفسہٖ تنقیدی نظریات میں کوئی فلسفیانہ عنصر ہوگا۔ اس معاملے کو حل کرنے کے لیے ہمیں پھر افلاطونی عینیت کا سہارا لینا ہوگا۔ ممکن ہے ہم اسے آخری تجزیے میں رد کر دیں، لیکن منزل کا سراغ وہیں سے ملتا ہے۔

اس میں تو کوئی شبہ نہیں کہ فن پارہ پڑھتے وقت ہم کسی قسم کے تجربے سے دوچار ہوتے ہیں۔ لہٰذا فن پارے میں جو تھوڑی بہت لازمیت ہوگی وہ اسی تجربے کے حوالے سے ہوگی۔ مثلاً جب ہم دھوپ میں نکلتے ہیں تو ہمیں گرمی کا تجربہ ہوتا ہے۔ لہٰذا دھوپ میں جو بھی لازمیت ہوگی وہ اسی گرمی کے حوالے سے ہوگی۔ فن پارے کے ذریعہ ہم جس تجربے سے دوچار ہوتے ہیں اس کا یا اس کی لازمیت کا مطالعہ دو طرح سے کیا جا سکتا ہے۔ ایک تو یہ آیا کہ یہ تجربہ مقصود بالذات ہے یا دراصل وہ نتیجہ مقصود ہے جو اس تجربے کے ذریعہ ہمارے ذہن یا شخصیت پر مرتب ہوتا ہے؟ افلاطون نے فن کو عینی حیثیت سے پرکھا اور اسے جھوٹا پایا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ فن پارے کے ذریعہ حاصل ہونے والے تجربے کا نتیجہ انسانوں کے ذہنوں پر وہی ہوگا جو جھوٹ کا ہوتا ہے۔ جھوٹ علم کی ضد ہے اور بقول سقراط، علم ہی سب سے بڑی خوبی ہے۔ لہٰذا فن پارے کے وسیلے سے ہم جس تجربے سے دوچار ہوتے ہیں وہ ہمیں جھوٹا یعنی کم علم بناتا ہے اور جھوٹ کے بقیہ تمام اثرات مثلاً بزدلی، دیوتاؤں سے عدم الفت وغیرہ اس کے ذریعہ ہم پر مرتب ہوتے ہیں۔

جن لوگوں نے افلاطون کے اصول کو صحیح لیکن اس کے نتیجے کو غلط قرار دیتے ہوئے

تنقیدی نظریات قائم کیے، انھوں نے کہا کہ فن کے ذریعے حاصل ہونے والے تجربے کا نتیجہ وہ نہیں ہے جو افلاطون بیان کرتا ہے بلکہ اس تجربے کی وجہ سے جو فائدہ حاصل ہوتا ہے وہ بہت قیمتی ہوتا ہے۔ چنانچہ ارسطو نے کہا کہ شاعری، تاریخ کی بہ نسبت زیادہ فلسفیانہ ہے۔ بعض دوسرے نقادوں نے بھی اس طرح کے خیال کا اظہار کیا کہ شاعری عمومی اور تمام حالات پر منطبق ہو جانے والی سچائی بیان کرتی ہے۔ چنانچہ یہ کہا گیا کہ فن کے ذریعہ انسانوں کی تعلیم ہوتی ہے۔ جن لوگوں کو یہ خیال آیا کہ اگر تعلیم کے پہلو پر زیادہ زور دیا گیا تو فن کی عینی حیثیت کہ اس میں کچھ فنیت (Artness) ہوتی ہے، مجروح ہو سکتی ہے، انھوں نے کہا کہ فن پارے کے تجربے کا نتیجہ تعلیم اور لطف دونوں ہے۔ لیکن اگر تعلیم (یعنی اخلاقی پہلو) واضح نہ ہو تو لطف بے کار ہے۔ حالی اور ان کے بعد ہمارے ترقی پسند نظریہ سازوں کا یہی مذہب تھا۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ اگر فن کے ذریعہ حاصل ہونے والے تجربے کے نتیجے کو اہم بتایا جائے تو افلاطونی زبردستیوں اور ترقی پسند زبردستیوں کے دباؤ میں فن گھٹ کر رہ جاتا ہے اور خالص سطح پر فن اور کسی دیگر علم مثلاً ریاضی یا معاشیات میں کوئی فرق قائم نہیں ہو سکتا۔ افلاطون کا اعتراض تھا کہ شاعری مخرب الاخلاق ہے۔ ترقی پسندوں نے جواب دیا کہ شاعری کو مصلح الاخلاق بنایا جا سکتا ہے۔ (حالی ان کے پیش رو تھے۔) افلاطون کے نزدیک شاعری کے ذریعہ انسانوں میں بزدلی پیدا ہوتی ہے۔ ترقی پسندوں نے اور حالی نے کہا کہ اگر شاعری سے ''صحت مند'' اور ''تعمیری'' نتیجے مرتب ہوں تو وہ بری چیز نہیں۔ دونوں کے اصول ایک ہیں، فرق صرف طریق کار کا ہے۔ شاعر کے نتیجے کو اہم قرار دینے والوں نے اس بات کو نظر انداز کر دیا کہ اگر نتیجہ (یعنی اگر عملی دنیا میں اخلاقی بہتری کے ذرائع پیدا کرنا) سب کچھ ہے تو شاعری کی ضرورت نہیں رہ جاتی۔ یہ کام تو شاعری سے بہت بہتر طریقے پر ان علوم سے لیا جا سکتا ہے جو سراسر اخلاقی اور فلسفیانہ ہیں۔ ہر شخص اپنی اپنی پسند کا فلسفہ منتخب کر لے اور اس کے ذریعہ اپنی اصلاح کرتا رہے، شاعری کی ضرورت ہی کیا ہے؟ تمام فنون لطیفہ کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنی جگہ بے بدل ہوتے ہیں۔ جو کام آپ رقص سے لیتے ہیں (چاہے وہ جس قسم کا بھی کام ہو) کوئی اور فن یا علم اسے انجام نہیں دے سکتا۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہمارے یہاں بھرت ناٹیم یا کتھک نہیں ہے تو نہ سہی، ہم مصوری یا اقتصادیات سے کام چلا

لیں گے۔ شاعری کا افلاطونی نظریہ اگر وسیع کیا جائے تو یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ اگر شاعری نہ ہو تو کوئی ہرج نہیں، ہم دوسری چیز سے کام چلالیں گے۔ شاعری کے بے بدل نہ ہونے کے ہی تصور کی بنا پر افلاطون کی مثالی ریاست میں شاعروں کا کوئی مقام نہیں۔

اگر فن کے ذریعہ حاصل ہونے والے تجربے کا نتیجہ یہ بتایا جائے کہ اس سے لطف، یا لطف اور تعلیم دونوں وجود میں آتے ہیں تو بھی یہی سوال برقرار رہتا ہے کہ فن کے تجربے کا نتیجہ اگر لطف ہے تو کیا وہ لطف کسی اور طرح حاصل نہیں ہوسکتا؟ ارسطو نے اس کا جواب یہ کہہ کر دیا تھا کہ شاعری کے ذریعہ جو لطف حاصل ہوتا ہے وہ اپنی طرح کا اور شاعری سے مخصوص ہوتا ہے۔ ارسطو اس کی تفصیل میں نہیں گیا لیکن اس نے بعض مثالوں سے اپنی بات واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ بعد کے نقادو ں نے اس مسئلہ کو حل کرنے کی سعی بھی نہیں کی لیکن اس بات کا اضافہ کیا کہ شاعری جذبات کو متحرک کرتی ہے اور اس طرح ایک مخصوص قسم کا لطف اس کی میراث ہے۔ بعض جدید نقادوں نے پھر یہ سوال اٹھایا کہ کیا یہ لطف یا جذباتی ہیجان کسی اور ذریعے سے حاصل نہیں ہوسکتا؟ ظاہر ہے کہ ہوسکتا ہے، پھر شاعری میں کون سے سرخاب کے پر لگے ہیں؟

آپ نے ملاحظہ کیا کہ فن پارے سے دوچار ہونے کے بعد جو نتیجہ ہم پر مرتب ہوتا ہے اگر اس کو اہم قرار دیا جائے تو فن کی حیثیت مشکوک ہو جاتی ہے۔ اس نتیجے کی تعریف یا تعیین ہم کچھ بھی کریں، لیکن اگر ہم نے اس اصول کو تسلیم کیا کہ خود فن پارے کا تجربہ نہیں، بلکہ اس تجربے کا نتیجہ اہم ہے، تو علی الآخر ہم فن پارے کو نظر انداز کرنے پر مجبور ہو جائیں گے۔ پھر بھی بعض نقادوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ فن پارہ چونکہ ایک تہذیب اور اس کی شخصیت کا آئینہ دار ہوتا ہے اور ہر فن پارے میں فن کار کے Ethos کا لازمی اظہار ہوتا ہے، اس لیے فن پارے کا مطالعہ اسی نقطۂ نظر سے ہوسکتا ہے کہ اس کو تہذیب کے اصل الاصول کا اظہار بتایا جائے۔ ہمارے یہاں محمد حسن عسکری قیام پاکستان کے بعد اسی خیال کے قائل ہو گئے تھے۔ عسکری صاحب مارکسی تنقیدی نظریات کے سخت مخالف اور ننگی تصویروں کے رسالے کو ان پر ترجیح دیتے تھے لیکن اپنی غیر معمولی ذہانت اور علمیت کے باوجود وہ اس بات کو نظر انداز کرگئے کہ فن کار کے ظاہر یا مضمر غیر ادبی ارادے (Intent) کو مرجح کرنا بھی ایک طرح کا مارکسی رویہ ہے کیونکہ افلاطون اور مارکسی نقاد دونوں ہی اس بات پر مصر

ہیں کہ فن پارہ بعض ایسے اثرات پیدا کرتا ہے جو غیر ادبی ہیں۔ یہ بات صحیح ہو یا غلط، لیکن اس نظریہ کی بنیاد پر استوار کی ہوئی تنقیدی عمارت فن پارے کے اثرات کے مطالعے میں اس طرح گم ہو جاتی ہے کہ خود فن پارے کو فراموش کر دیتی ہے۔ یہ درست ہے کہ فن میں تہذیب کے اصل الاصول کا اظہار ہوتا ہے (اور افلاطونی نقاد کو شاید اس اظہار کا مطالعہ کر کے لطف بھی آتا ہو) لیکن کیا ہم یہ ثابت کر سکتے ہیں کہ تہذیب کے اصل الاصول کا مطالعہ کرنے کے لیے شعر کا مطالعہ کیے بغیر چارہ نہیں؟

اس بات کو نہ عسکری صاحب ثابت کر سکے اور نہ ان کا ہم نوا (اگرچہ بعض باتوں میں ان سے بالکل مختلف) لائنل ٹرلنگ (Lionel Trilling) ثابت کر سکا۔ ٹرلنگ کچھ چیں بہ چیں، کچھ افسردہ ہوکر کہتا ہے:

> ”کوئی بیس سال ہوئے یہ بات دریافت کی گئی کہ ادبی تحریر الفاظ کا ڈھانچا ہوتی ہے۔ اس بات کو معلوم کر لینا کوئی بہت زیادہ تعجب انگیز نہیں معلوم ہوتا سوائے اس کے کہ اس میں ایک بخشیلے پن کا رجحان ہے، اور وہ یہ کہ ہم شاعر کی سماجی اور ذاتی نیت کو جو اہمیت دیتے ہیں اس میں تخفیف کریں، (یعنی اس بات کی اہمیت کم کریں کہ) شاعر نظم کے باہر لیکن اس کے نتیجے میں کس چیز کے واقع ہونے کا خواہاں ہے... (میری نظر میں تو) یہ بات خود مصنفوں کے اصل مزاج و مقتضا کے خلاف جاتی ہوئی معلوم ہوتی تھی۔ ٹھیک ہے، انھوں نے الفاظ کے ڈھانچے ضرور بنائے ہوں گے لیکن یہ ڈھانچے اہرام یا فتح کی محرابیں نہیں تھے۔ یہ بات صاف تھی کہ وہ اس لیے نہیں بنائے گئے تھے کہ وہ بالکل صامت اور یادگاری رہیں بلکہ اس لیے کہ وہ متحرک اور جارحانہ ہوں۔“

اس کے بعد ٹرلنگ کہتا ہے کہ میرا اپنا رجحان یہ رہا ہے کہ ادبی صورت حال کو تہذیبی صورت حال سمجھوں اور تہذیبی صورت حال کو اخلاقی معاملات پر عظیم جنگیں سمجھوں۔ اخلاقی معاملات کو کسی نہ کسی طرح خود بخود انتخاب کیے ہوئے ایسے پیکروں سے منسلک سمجھوں جن کا تعلق ذاتی وجود سے ہے اور ذاتی وجود سے متعلق پیکروں کو کسی نہ کسی طرح ادبی اسلوب سے

پیوستہ سمجھوں۔ اسی طرح ٹرلنگ گھوم پھر کر فن پارے کی اصل حیثیت پر آجاتا ہے۔ لیکن تہذیبی صورت حال کو ادب یعنی فن کا مرادف سمجھنے کی وجہ سے اس نے فن کی لازمیت کو مجروح کر دیا۔ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں کہ تنقیدی نظریات میں اگر تھوڑی بہت لازمیت ہوگی تو فن کے حوالے سے ہوگی اور اگر فن میں کوئی لازمیت ہوگی تو اس تجربے کے حوالے سے ہوگی جس سے فن ہمیں دوچار کرتا ہے۔ جہاں بات تہذیبی صورت حال اور اخلاقی معاملات پر جنگ و جدل کی ہوئی، فن کی لازمیت ختم ہو جاتی ہے کیونکہ اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ تہذیبی صورت حال کے ساتھ ساتھ فن کی شکل ہی نہیں اس کی روح بھی بدلتی رہتی ہے۔ اور اگر فن کی روح بدلتی رہتی ہے تو اس کی روشنی میں کسی قسم کے پائدار تنقیدی نظریات کا قیام بھی نہیں ہو سکتا۔ تنقیدی نظریات کا تفاعل یہ ہے کہ وہ فن پارہ اور غیر فن پارہ میں تفریق و تمیز کرتے ہیں اور ان کے سہارے ہم فن پاروں کی وضاحت اور تعیین مراتب بھی کر سکتے ہیں۔ اگر تنقیدی نظریات سے یہ کام سر انجام نہ ہوتے تو ان کی ضرورت ہی نہ تھی۔ لیکن ٹرلنگ کے اصول کی رو سے تنقیدی نظریات اولاً اس لیے اہم ہیں کہ ان کے ذریعہ ادب میں تہذیبی اور اخلاقی صورت حالات کے اظہار کی پرکھ ممکن ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کام نظریاتی تنقید کے مقابلے میں عمرانیات اور اخلاقیات کے ذریعہ بہت زیادہ بہتر طور پر انجام پاسکتا ہے۔

فن پارے کو تہذیب کا اظہار قرار دینا اور چیز ہے اور فن پارے کی قیمت تہذیبی اظہار کی روشنی میں متعین کرنا اور چیز۔ تہذیبی اظہار اور اخلاقی مسائل سے دست و گریباں ہونے کی شرط لگانے کی وجہ سے فن میں ایسے بہت سے عوامل در آتے ہیں جن کا تعلق فن سے اتنا بھی نہیں ہوتا جتنا تہذیب اور اخلاق کا ہوتا ہے۔ افلاطون کی مثال سامنے کی ہے۔ نظریاتی تنقید کا ایک بڑا حصہ اسی لیے عارضی، محدود اور غیر فلسفیانہ ہے کہ اس کا تعلق فن پارے کی اصل لازمیت سے نہیں ہے۔ سیاسی نظریات ان مواقع پر بڑی آسانی سے در آتے ہیں جب فن سے حاصل ہونے والے تجربے کو فی نفسہٖ اہم نہ سمجھا جائے بلکہ اس تجربے کے ذریعے مرتب ہونے والے نتیجے کو اہم قرار دیا جائے۔ جہاں جہاں ایسا ہوا ہے وہاں فن سیاست یا مصلحت کا آلۂ کار بن گیا ہے اور تنقیدی نظریات کی سچائی مشتبہ ہو گئی ہے۔ صحت مند اور غیر صحت مند جیسی اصطلاحات (جو آخری تجزیے میں ''کار آمد'' اور ''غیر کار آمد'' سے زیادہ معنی نہیں رکھتیں) بس ایسے ہی حالات میں وجود میں آتی ہیں جب فن کو لازم اور قائم

بالذات کی جگہ وقتی، ہنگامی اور اس کے اقدار کو دوسرے سماجی علوم مثلاً اقتصادیات کی طرح تغیر پذیر سمجھا گیا ہے۔ قدیم یونانی ڈرامے کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ دشمن کے ساتھ مراعات کرنا یا بدلہ لینے کے لیے ہر وقت تیار نہ رہنا یونانیوں کے نزدیک قبیح تھا۔ لہٰذا افلاطون کے ہم نواؤں کو ایسے تمام ڈرامے مسترد اور مطعون کرنے میں کوئی دشواری نہ ہوئی جن میں ان خیالات کا انکار تھا۔ خیر یونان میں تو تب بھی ایک طرح کا جمہوری نظام تھا جن میں فن کار بڑی حد تک آزاد تھا۔ جہاں افلاطونی فلسفے کی کارفرمائی پوری طرح ہوتی ہے وہاں فن کار بڑی حد تک آزاد نہیں رہ جاتا اور لا محالہ اس سے یہ مطالبہ کیا جات ہے کہ وہ ایسی چیز لکھے جن سے وہ نتائج متوقع ہوں جن کی حکمراں طبقہ کو ضرورت ہو۔ ادب پر سیاست کی سینہ زوری کے نتیجے میں اکثر الم ناک اور بعض اوقات مضحکہ خیز واقعات پیش آتے ہیں۔ اس کی مثال الیا اہرن برگ (Ilya Ehrenberg) کی خود نوشت سوانح عمری میں ملتی ہے۔ اپنے ایک ناول نگار دوست فادے ایف(Fadeyev) کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے:

> ''ایک دفعہ ہوائی جہاز میں میری اس سے بات ہوئی جو مجھے یاد ہے۔ فادے ایف نے کہا کہ وہ ادب بالکل ختم ہو چکا تھا اور اپنے نامکمل ناول ''آہنی دھاتوں کا علم'' کے حشر کا ذکر کرنے لگا۔ اس نے کہا ''۱۹۵۱ میں مالنکف (Malenkov) نے مجھے بلا کر کہا کہ فلزیات (Metallurgy) میں ایک نئی ایجاد عمل میں آئی ہے جو اس تمام علم میں انقلاب پیدا کر دے گی۔ یہ ایک عظیم الشان دریافت ہے۔ اگر تم اس دریافت کو تفصیل سے بیان کر سکو تو پارٹی (کمیونسٹ پارٹی) کی بڑی خدمت انجام دو گے''۔ ساتھ ہی ساتھ مالنکف نے یہ بھی بتایا کہ (اس سلسلے میں) بعض تخریب پسند ماہرین ارضیات کی ریشہ دوانیاں بھی بے نقاب ہوئی تھیں۔ فادے ایف نے کہا کہ میں نے فوراً کام شروع کر دیا، میں نے یورال(Ural) کے کئی سفر کیے۔ لکھنے میں کسی عجلت سے نہ کام لیا۔ میں چند سو صفحات لکھ چکا تھا اور اب اپنے کام کو حقیقی ناول کی شکل میں دیکھنے لگا تھا، یعنی وہ واحد شے جس کے لیے میں خود کو

جواب وہ محسوس کر سکتا تھا۔ پھر اچانک معلوم ہوا کہ وہ عظیم الشان
ایجاد محض ایک چار سو بیس تھی، اس کی وجہ سے ملک کو سیکڑوں ملین
روبل کا نقصان ہوا تھا اور وہ ماہرین ارضیات جن کو تخریب پسند
بتا کر بے نقاب کیا گیا تھا، بے چارے دراصل جھوٹی الزام تراشی
کے شکار تھے۔ ان کی بحالی ہوگئی اور میرا ناول ضائع ہوگیا۔''

جب اہرن برگ نے فادے ایف کو تسلی دینے کی کوشش کی کہ ناول میں ذرا سی تبدیلی کر دو، کام چل جائے گا۔ کیونکہ تحریر بہر حال شاندار ہے، تو فادے ایف نے چیخ کر کہا ''یہ تم کیا بک رہے ہو۔ میرا ناول لوگوں کے بارے میں نہیں حقائق کے بارے میں تھا۔'' یعنی جب وہ ''حقائق'' ہی جھوٹے ثابت ہوئے تو ناول کہاں رہ گیا۔ اس واقعے کو نقل کرکے یہ دکھانا مقصود نہیں کہ صرف روس میں ایسا ہوتا ہے یا ہوا ہے۔ جہاں بھی اس نظریے کو بروے کار لایا جائے گا کہ فن کی قیمت اس نتیجے میں ہے جو اس کے ذریعے انسانی شخصیت پر مرتب ہوتا ہے۔ ایسے واقعات ہوتے رہیں گے۔ جوائس کی ''یولی سیز'' (Ulysses) پر امریکہ میں برسوں قدغن رہی اور بودلیر کی چھ نظمیں فرانس میں ۱۸۵۷ سے لے کر ۱۹۴۹ تک فحش، لہٰذا قابل سزا رہیں۔ یہ سب بھی اسی افلاطونی اصول پر عمل در آمد کا نتیجہ تھا کہ انسانوں کے ذہن میں اثر پذیری کی صفت ہوتی ہے اس لیے جو ذہن زیادہ اثر پذیر (یعنی کم طاقت ور ہو، اور قانون سازوں کی نظر میں ان کے علاوہ سب کے ذہن کم طاقت ور ہوتے ہیں) اس کو ''نقصان دہ'' اثرات سے محفوظ رکھنا حکومت کا فرض ہے۔

اس بحث کا نتیجہ یہ نکلا کہ اگر فن پارے میں کوئی لازمیت ہے تو وہ اس تجربے کے نتیجے میں پنہاں نہیں ہے جو فن پارے کے توسط سے انسانی ذہنوں پر مرتب ہوتا ہے، کیونکہ اس نتیجے کو سماجی یا اخلاقی طور پر اچھا یا برا کہا جا سکتا ہے اور چونکہ سماجی اور اخلاقی اچھائی برائی کے معیار زیادہ تر سیاسی ہوتے ہیں اس لیے ان کے سہارے کسی فن پارے کی خوبی یا ناخوبی کا تعین، بلکہ اس سے پہلے اس کا تعین، کہ کوئی تحریر فن پارہ ہے بھی کہ نہیں، نہیں ہوسکتا۔

دوسرا مسئلہ زیادہ تر دلچسپ اور اسی اعتبار سے زیادہ باریک بھی ہے۔ کسی شے کا تفاعل اس شے کا حصہ ہے یا وہ نتیجہ ہے جو اس تفاعل سے پیدا ہوتا ہے؟ مثال کے طور پر

دھوپ کا تفاعل گرمی ہے یا وہ نتائج ہیں جو گرمی کے ذریعہ وجود میں آتے ہیں؟ اگر کوئی شخص دھوپ کی گرمی سے کسی چیز کو سڑتا ہوا دیکھے تو کیا وہ یہ سمجھنے میں حق بجانب ہوگا کہ دھوپ کا تفاعل اشیا کو سڑانا ہے؟ کوئی دوسرا شخص دھوپ کے بغیر اشیا کو مرتا ہوا دیکھے تو کیا وہ بھی یہ سمجھنے میں حق بہ جانب نہ ہوگا کہ دھوپ کا تفاعل اشیا کو زندہ رکھنا ہے؟ اب اگر دونوں اپنے اپنے نظریے پر اڑ جائیں اور اس کو منوانے کے لیے خون خرابہ کر بیٹھیں تو کس کی موت حق پر کس کی موت ناحق پر کہلائے گی؟ ٹرلنگ نے توپ کی مثال دیتے ہوئے کہا ہے کہ کوئی شخص اس بات کا اندازہ لگائے بغیر کہ کوئی توپ کتنی ضرب پہنچا سکتی ہے، اس کا بیان نہیں کر سکتا۔ لیکن توپ کا تفاعل نقصان پہنچانا ہے یا گولہ پھینکنا؟ لازمیت کس بات میں ہے؟ گولہ پھینکنے میں یا ضرب لگانے میں؟ گولہ کہیں بھی گرے اگر وہ توپ کے منھ سے نکل گیا تو توپ کا تفاعل پورا ہو گیا، ضرب یا نقصان توپ کا تفاعل نہیں بلکہ گولے کا تفاعل ہے۔ اگر گولہ نشانے پر بیٹھتا ہے تو ضرب لگائے گا، یا وہ کام کرے گا جس کے لیے اسے توپ سے نکالا گیا ہے۔ اگر گولے سے پیدا شدہ نتیجے کو توپ کا نتیجہ سمجھا جائے تو پھر توپچی کا تصور بے معنی ہو جاتا ہے کیونکہ توپ کا گولہ تو وہیں اثر کرے گا یا ضرب لگائے گا جہاں توپچی نشانہ بنائے گا۔ توپ کو اس سے غرض نہیں کہ اس کے دہانے سے نکلا ہوا گولہ کہاں جاتا ہے اور گولہ نکلتا ہے یا پھول برستے ہیں۔ اشیا کے تفاعل کی لازمیت کی شرط یہ ہے کہ وہ تفاعل براہ راست ان اشیا کا ہو اور ان کے اندر ہو۔ دھوپ کا تفاعل گرمی ہے کیونکہ گرمی دھوپ کے اندر ہے، جس طرح توپ کا تفاعل گولہ برسانا ہے کیونکہ گولہ اس کے اندر ہے۔ اگر گولے کے اثر یا گرمی کے اثر کو توپ یا دھوپ کا تفاعل فرض کیا جائے تو لازمیت ختم ہو جائے گی اور طرح طرح کے شرائط (لیکن، چونکہ، بہ شرطے کہ، تاوقتے کہ وغیرہ) عائد کرنے پڑیں۔ لازمیت کی شرط یہ ہے کہ وہ موجود اور ممکن دونوں پر ہمہ وقت عائد ہو سکے۔ یہ بات الگ ہے کہ شاید کوئی چیز، کوئی بیان ایسا نہیں ہے جسے قطعی اور پوری طرح لازم ٹھہرایا جا سکے۔ یعنی لازم کے بھی درجے ہو سکتے ہیں۔ کسی بیان کو لازم ٹھہرانے کے لیے جتنی کم شرطیں عائد کرنی پڑیں وہ بیان اتنا ہی لازم ہوتا ہے۔ مثلاً یہ تین بیانات :

(۱) پانی سو ڈگری سینٹی گریڈ حرارت پر ابلنے لگتا ہے۔

(۲) دھوپ میں گرمی ہوتی ہے۔

(۳) E برابر ہے MC^2 کے۔

تینوں میں لازمیت ہے، مگر ایک ہی درجے کی نہیں۔ پانی کو سو ڈگری سینٹی گریڈ حرارت پہنچائی جائے تو وہ ابلنے لگے گا، لیکن شرط یہ ہے کہ اس وقت فضائی دباؤ ۷۵۰ پونڈ فی مربع انچ سے کم نہ ہو، پانی دو حصہ ہائیڈروجن اور ایک حصہ آکسیجن سے مرکب ہو۔ اس میں کسی خارجی عنصر کی اتنی ملاوٹ نہ ہو کہ H_2O کی ترکیب میں خلل پڑے۔ دوسرے بیان میں لازمیت زیادہ ہے، لیکن بیان خود نامکمل ہے کہ دھوپ میں گرمی کے علاوہ بہت کچھ اور بھی ہوتا ہے، مثلاً روشنی، کیمیائی عناصر کئی طرح کے رنگ وغیرہ۔ آئن شٹائن کا فارمولا کہ انرجی برابر ہے کسی شے کی Mass اور اس کی رفتار کے مربع کے حاصل ضرب کے، ایک مکمل اور لازمیت سے بھرپور بیان ہے۔ حتیٰ کہ اس کو Mass ، رفتار اور انرجی کی تعریف کی بھی حاجت نہیں لیکن اس بیان کی لازمیت Infinity تک نہیں، کیونکہ آئن شٹائن کے دوسرے فارمولے کے اعتبار سے جب کوئی شے روشنی کی رفتار حاصل کر لیتی ہے تو اس کے زمان اور مکان ایک ہو جاتے ہیں۔ حاصل کلام یہ کہ اگرچہ مطلق لازم بیان شاید ممکن نہیں، لیکن یہ ممکن ہے کہ ایسا بیان وضع کیا جائے جو حتیٰ الامکان لازم ہو یا اس کا لازم ہونا عامۃ الورود ہو۔ اگر یہ دعویٰ کیا جائے کہ توپ کا وہی تفاعل ہے جو توپ کے گولے کا ہے تو بیان کی لازمیت معرض خطر میں پڑجاتی ہے کیونکہ گولے کا تفاعل مختلف اوقات و حالات میں مختلف ہوتا ہے۔ اگر فن کے ذریعہ حاصل ہونے والے تجربے کی جگہ (یا اس کے ساتھ) اس تجربے کے نتیجے کو بھی فن کا تفاعل فرض کیا جائے تو تنقیدی نظریات صحیح نہیں ہوسکتے، کیونکہ یہ اثر مختلف لوگوں پر مختلف طرح کا ہوگا اور بعض لوگ بعض طرح کے اثر کو غلط یا خراب کہیں گے۔ اس طرح فن پر وہ پابندیاں عائد ہونے لگیں گی جو مقتضائے فن (یعنی اظہار) کو ہی فوت کر دیں گی۔

لہٰذا اگر تنقیدی نظریات میں کسی قسم کی فلسفیانہ سچائی ثابت کرنا ہے تو یہ کہنا پڑے گا کہ یہ نظریات اس تجربے کے حوالے سے ہی مدون کیے جائیں گے جس سے ہم فن پارے کے ذریعے دوچار ہوتے ہیں۔ یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ تجربہ بھی تو مختلف لوگوں کے لیے مختلف ہوتا ہے اس لیے اس نظریے پر وہ اعتراض کیوں نہ وارد ہو جو تجربے کے نتیجے کو اہم سمجھنے والے نظریے پر وارد کیا گیا تھا کہ یہ نتیجہ مختلف لوگوں پر مختلف نوع کا ہوسکتا ہے اور ہوتا ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ ہم صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ فن پارے کا مطالعہ کرنے والا کسی

قسم کے تجربے سے دوچار ہوتا ہے۔ وہ تجربہ کس قسم کا ہے، ہمیں اس سے فی الحال غرض نہیں۔ ہم تو صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ ہر فن پارہ ہمیں ایک تجربے سے روشناس کراتا ہے۔ چونکہ یہ شرط تمام فن پاروں میں مشترک ہے، اس لیے فن پارے کی تعیین اور تعیین قدر دونوں اسی تجربے کے حوالے سے ہونی چاہیے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ اس تجربے کو کس طرح بیان کیا جائے یا گرفت میں لایا جائے۔ اس کی ایک صورت تو یہ ہو سکتی ہے کہ بیش از بیش تعداد میں فن پاروں کو سامنے رکھ کر تجزیہ کیا جائے کہ وہ ہمیں کس طرح اور کس طرح کے تجربے سے دوچار کرتے ہیں۔ لیکن فن پاروں کی پہچان کیسے ہو؟ فن پارے کی تعریف تو یہی بتائی جاتی ہے کہ اس کا مطالعہ کسی نہ کسی طرح کے تجربے سے گذارتا ہے۔ جب اس تجربے کی ہی کوئی تعریف نہیں تو فن پارے کی پہچان کہاں سے ہوگی؟ فرض کیجیے کہ یوں کہا جائے کہ بیش از بیش تعداد میں تحریریں پڑھ کر تجزیہ کیا جائے کہ ان کو پڑھ کر ہم کن مختلف تجربات سے دوچار ہوئے۔ اس سے یہ فائدہ تو ہوگا کہ مختلف تحریروں کے ذریعہ روشناس شدہ مختلف تجربات کو ہم بیان کر دیں گے لیکن یہ پھر بھی نہ کر پائیں گے کہ ان میں کون سی تحریریں فن پارے ہیں، کون سی نہیں۔

فرض کیجیے اس مسئلے کو طے کرنے کے لیے ہم فن کار کے Motivation یعنی ترغیب عمل کا سہارا لیں یعنی یہ غور کریں کہ اگر کوئی شخص ارادۃً یا مجبوراً یا اتفاقاً کوئی فن پارہ بناتا ہے تو اس کو کیا چیز Motivate کرتی ہے، یعنی فن پارہ بنانے کے کام کی ترغیب دیتی ہے۔ اگر اس کو شہرت اور نام و نمود کی بھوک کہا جائے تو مشکل یہ ہوگی کہ ہزاروں آدمی لاکھوں کام شہرت اور نام و نمود کی خاطر کرتے ہیں لیکن وہ فن پارہ تخلیق نہیں کرتے۔ اگر اسے خوب صورت چیز بنانے کا شوق کہا جائے تو مشکل یہ ہوگی کہ خوب صورتی محض فن پارے کا وصف نہیں ہے۔ بہت سی چیزیں (مثلاً ریاضی کا کوئی لطیف مسئلہ، شطرنج کی کوئی باریک چال) خوب صورت ہوتی ہیں لیکن ان کا خلاق فن کار نہیں کہلاتا۔ اگر یہ کہا جائے کہ فن کار کا Motivation در اصل اظہار ذات کی تمنا یا کوشش ہے تو مصیبت یہ آ پڑے گی کہ کوئی شخص کسی قسم کے اظہار کو بھی اظہار ذات کہہ کر خود کو فن کار منوانے پر مصر ہوگا، یا ہم جس تحریر کو بھی پسند کریں گے (چاہے وہ ملٹن فریڈمین کی تباہ کن اقتصادیات کیوں نہ ہو) اسے اظہار ذات کے کہنے اور کہلانے پر اڑ جائیں گے (اور اقتصادیات عمرانیات سے متعلق تحریریں بعض

اوقات اظہار ذات کا نتیجہ ثابت بھی کی جا سکتی ہیں) شہرت کی بھوک یا خوب صورت چیز بنانے کا شوق یا اظہار ذات کی تمنا، ان کا کھیل تو فن پاروں میں دیکھا جا سکتا ہے، لیکن یہ کسی فن پارے یا تمام فن پاروں کا وصف لازم نہیں ہوتیں۔ لہٰذا ارادہ (Intention)، ضرورت (Motivation)، مراد (Effect)، ان میں سے کسی چیز کو فن پارے کی پہچان نہیں قرار دیا جا سکتا۔

لیکن ہم نے یہ کیوں فرض کر لیا کہ تمام تحریریں ہمیں کسی نہ کسی طرح کے تجربے سے روشناس کرتی ہی ہوں گی؟ جب ہم تحریروں کو پڑھتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ بعض تحریریں واقعی ہمیں ایک تجربے سے گذارتی ہیں اور بعض میں یہ کیفیت بالکل نہیں ہوتی۔ یہ سمجھنا کہ تمام تحریریں ہمیں کسی قسم کا تجربہ (Experience) عطا کرتی ہیں اس لیے ہی غلط نہیں ہے کہ واقعی دنیا میں ایسا نہیں ہے، بلکہ منطقی طور پر بھی غلط ہے کیونکہ اگر سب تحریریں ہمیں تجربہ ہی عطا کرتیں تو ہمارے علم میں اضافہ کہاں سے ہوتا؟ Experience ہمارے علم میں اضافہ نہیں کرتا، Experiment اور مشاہدہ ضرور ہمارے علم میں اضافہ کر سکتے ہیں۔ ممکن ہے کہ تجربہ بہ معنی Experience ہمارے وجود کے ابعاد میں اضافہ کر کے ہمیں Experiment کے لیے تیار کرے لیکن خود Experience نہ علم ہوتا ہے نہ علم میں اضافہ کرتا ہے۔ مثلاً فرض کیجئے میں نے پہلی بار پہاڑ دیکھا اور مجھ پر ہیبت طاری ہو گئی۔ اس سے مجھے یہ تو معلوم ہو گیا کہ پہلی بار پہاڑ دیکھنے سے مجھ پر ہیبت طاری ہوئی اور اگر ہیبت پہلی بار طاری ہوئی تو یہ بھی معلوم ہو گیا کہ میرے تعلق سے ہیبت کی (یا کم سے کم پہاڑ کو دیکھ کر پیدا ہونے والی ہیبت کی) نوعیت کیا ہے۔ لیکن ان باتوں سے میرے وجود کے ابعاد میں اضافہ ہوا، علم میں نہیں۔ ممکن ہے بار بار پہاڑ کو دیکھنے سے میری ہیبت جاتی رہے، یا ہر بار مختلف قسم کی ہیبت کا تجربہ ہو۔ علم میں اضافہ تو تب ہوتا جب میں تجربہ یا مشاہدہ کر کے یہ معلوم کرتا کہ تمام انسانوں (یا کم سے کم ایک خاص طرح کے انسانوں) کے لیے وہ (مخصوص) پہاڑ ہیبت انگیز ہے۔ ورنہ میں عجائبات عالم کے مختلف نمونوں کا مشاہدہ کر کے اپنی شخصیت کے ابعاد کو پیچیدہ تر تو بنا سکتا ہوں لیکن علم نہیں حاصل کر سکتا۔ کیونکہ علم کی شرط ایک طرح کی معروضیت، عمومیت اور کارآمدگی ہے۔ کارآمدگی سے میری مراد یہ ہے کہ یا تو خود اس علم کو کسی عملی مصرف میں لایا جائے یا وہ علم کسی عملی مصرف میں آنے والی چیز یا عمل کا نتیجہ ہو۔

مثال کے طور پر، جمع تفریق ایک علم ہے جس سے ہم ہزاروں کام لیتے ہیں۔ یا اور نیچے آیئے، گننا ایک علم ہے جس کے بغیر دنیا کا کام نہیں چل سکتا۔ اسی علم کے نتیجے میں جارگ کینٹر (Georg Cantor) نے لامتناہی گنتیوں کے بارے میں اپنے چونکا دینے والے نظریات پیش کیے ہیں۔ مثلاً یہ کہ وہ گنتیاں جو پوری پوری تقسیم ہو جاتی ہیں، لامتناہی ہیں اور وہ گنتیاں بھی لامتناہی ہیں جو پوری پوری تقسیم ہونے والی اور نہ تقسیم ہونے والی گنتیوں کا حاصل جمع ہیں وغیرہ۔ اس علم کی کوئی کار آمدگی ظاہر نہیں، لیکن یہ خود ایک کارآمد علم، یعنی گننے سے برآمد ہوا ہے۔ یہ بات معلوم کرنے سے کہ اعداد لامتناہی ہیں، میری شخصیت کے ابعاد میں کوئی تبدیلی یا اضافہ نہیں ہوتا کیونکہ اس سے میری انسانی حیثیت، یعنی انسان پن میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ ظاہر ہے کہ وہ قبائلی بھی انسان ہے جو صرف دس تک گنتی گن سکتا ہے اور دس سے بڑا ہر ہندسہ اس کے لیے لا متناہی ہے اور وہ لوگ بھی انسان تھے (یورپ میں قرون وسطیٰ تک، یعنی ہومر، سافکلیس(Sophocles) اور افلاطون سے لے کر مسلمانوں کی آمد سے پہلے تک) جو صفر کے تصور سے ناواقف تھے۔ صفر اور اس طرح کی بہت سی علمی اشیا کی حد تک افلاطون اور ارسطو کا علم ہمارے یہاں کے غبی ترین پروفیسر (بلکہ غبی ترین بچے) کے علم سے کم تھا لیکن ظاہر ہے کہ ان میں انسان پن (انسانیت نہیں) زیادہ تھا۔

لہٰذا سب تحریریں ہمیں تجربے سے دوچار نہیں کرتیں۔ بعض تحریریں ہمیں علم عطا کرتی ہیں، ان کے نام ہیں، سب ناموں کو سمیٹ کر انھیں سائنس کہا جا سکتا ہے۔ اس طرح جو چیزیں یا تحریریں علم کے بجائے تجربہ (Experience) عطا کرتی ہیں، ان کے مختلف نام ہیں، ادب، موسیقی، مصوری وغیرہ۔ (ارسطو کے زمانے میں لفظ ''ادب'' کا وجود نہ تھا) سب ناموں کو سمیٹ کر انھیں فن اور جس چیز کے ذریعہ فن کا اظہار ہو، اسے فن پارہ کہا جائے گا۔ یہاں یہ گمان نہ گذرنا چاہیے کہ میں رچرڈس (I.A.Richards) کے اس نظریے کے سیاق میں بات کر رہا ہوں جس کی رو سے زبان کا استعمال یا توحوالہ جاتی (Refrential) یعنی سائنسی یا جذبات انگیز (Emotive) یعنی تخلیقی ہوتا ہے۔ میں تمام فن میں مضمر تجربے کی بات کر رہا ہوں۔ ممکن ہے تجربے کو ہم تک پہنچانے یا ہم میں اس بات کا احساس دلانے کے لیے کہ ہم کسی تجربے سے دوچار ہو رہے ہیں، جذبات انگیز زبان استعمال ہوتی ہو لیکن بنیادی بات یہ کہ فن کے ذریعہ معلومات یا علم حاصل نہیں ہوتا۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ پھر یہ کیوں کہا گیا

ہے (اور شاید میں نے بھی کہا ہے) کہ شعر کے ذریعہ ایک مخصوص طرح کا علم حاصل ہوتا ہے؟ لیکن دونوں باتوں میں کوئی تعارض نہیں ہے، کیونکہ یہ بھی کہا گیا ہے کہ شعر کے ذریعہ وہ علم نہیں حاصل ہوتا جو سائنس کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے اور کولرج کا مشہور قول میں خود جگہ جگہ دہرا چکا ہوں کہ شعر کی ضد نثر نہیں بلکہ سائنس ہے۔

اس بات کی تفصیل کو فی الحال یہاں ملتوی کرتے ہوئے میں اپنے پرانے مسئلے کی طرف واپس آتا ہوں کہ فن میں جو چیز لازمی حیثیت رکھتی ہے، وہ یہ ہے کہ اس کے ذریعہ ہم کسی نہ کسی طرح کے تجربے سے دوچار ہوتے ہیں۔ چونکہ بہت سی تحریروں کے ذریعہ ہمیں کسی قسم کا تجربہ حاصل نہیں ہوتا اس لیے فن پارہ اور غیر فن پارہ میں فرق کرنا مشکل نہیں۔ یعنی یہ سوال طے ہو گیا کہ فن پارہ (مثلاً شعر) کیا ہوتا ہے۔ لہٰذا نظریاتی تنقید کا سب سے پہلا کام یہ ٹھہرا کہ وہ فن پارے کی پہچان فن پارے کے حوالے سے متعین کر سکتی ہے، اور چونکہ فن پارے میں لازمیت ہوتی ہے، اس لیے اس نظریاتی تنقید میں بھی لازمیت اس حد تک ہوگی جس حد تک فن پاروں میں ہوتی ہے۔

مندرجہ بالا نتائج کی دریافت بڑی حد تک جدید ادبی تنقید کی دین ہے، اور خاص کر اس جدید تنقید کی جس کا آغاز کم و بیش کولرج سے ہوتا ہے۔ جدید تنقید نے ہی اس بات کو واضح کیا ہے کہ فن پارے کی جانچ اگر ان معیاروں سے کی جائے گی جن معیاروں سے غیر فن پارہ جانچا جاتا ہے تو نتائج نادرست بلکہ گمراہ کن ہوں گے۔ نظریاتی تنقید کا اگر کوئی جواز ہے تو یہی ہے کہ وہ فن پارے کے اصل وجود سے بحث کرتی ہے۔ اس بیان پر یہ اعتراض درست نہیں کہ اگر ایسا ہے تو بہت سارے تنقیدی نظریات کیوں ہیں؟ کیونکہ تمام نظریات کو اگر یک جا کیا جائے تو وہ صرف دو بڑے گروہوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔ ایک تو وہ نظریات جو افلاطونی ہیں، یعنی جو کسی نہ کسی نہج سے فن کے ذریعہ لیکن فن کے باہر واقع ہونے والے معاملات کو اہمیت دیتے ہیں اور دوسرے وہ جو غیر افلاطونی (یا مختصراً کہیے تو ارسطوئی) ہیں یعنی جو خود فن پارے کو اہمیت دیتے ہیں۔ ان بڑے گروہوں میں آپسی اختلافات ہیں لیکن ان کی نوعیت تفصیل کے اختلاف سے زیادہ نہیں۔ بعض ایسے نظریات بھی ہیں جو تھوڑا بہت افلاطون اور تھوڑا بہت غیر افلاطون کا مرکب ہیں، لیکن ان میں بھی افلاطونی یا غیر افلاطونی رجحان واضح ہے۔ بعض چیزوں کی حد تک تمام نظریاتی تنقید ایک مشترک تصویر

پیش کرتی ہے۔ مثلاً یہ کہ تنقید کولرج کے الفاظ میں "غور وفکر اور اندازے کا ایک آلہ ہے" اور اس غور وفکر کی پشت پناہی کسی نظریے سے نہ ہو یا اس کے ذریعہ کوئی نظریہ وجود میں نہ آئے تو تنقید محض ایک دلچسپ یا خشک یا غیر مرتب اظہار خیال ہے۔ حالی کے بعد ہمارے یہاں جو تنقید لکھی گئی اس میں نظریۓ کی اہمیت کا احساس کبھی غائب تو کبھی موجود رہا۔ اسی وجہ سے تنقیدی نظریات کے چھینٹے تو پڑتے گئے لیکن مشرح اور منضبط نظریہ سازی نہ ہو سکی۔ صرف ترقی پسندوں نے اس سلسلے میں کاوش کی لیکن ان کے اپنے تضادات اس قدر تھے کہ کوئی سیر حاصل نقشہ نہ بن سکا۔ ترقی پسند نقادوں کی کتابوں کے عنوانات اس سلسلے میں ان کے فکری تضادات اور بے یقینی یا غیر قطعیت کی دل چسپ دلیلیں ہیں۔ ان کو عمومی حیثیت سے تین فہرستوں میں رکھا جا سکتا ہے:

(۱) وہ عنوانات جن میں ادب کے ساتھ زندگی یا ادب کے "کارآمد" پہلو کی طرف اشارہ ہے مثلاً:

ادب اور انقلاب (اختر حسین رائے پوری)، ادب اور زندگی (مجنوں گورکھپوری)، نقد حیات (ممتاز حسین)، افادی ادب (اختر انصاری)، ادب اور سماج (احتشام حسین)، ذوق ادب اور شعور (احتشام حسین)۔

(۲) وہ عنوان جس میں تنقید کو ایک بر سبیل تذکرہ، سرسری یعنی casual لیکن باخبر (well-informed) اظہار خیال سمجھنے کی طرف اشارہ ہے مثلاً:

تنقیدی حاشیے (مجنوں گورکھ پوری)، نکات مجنوں (مجنوں گورکھ پوری)، پردیسی کے خطوط (مجنوں گورکھ پوری)، روشنائی (سجاد ظہیر)، تنقیدی جائزے (احتشام حسین)، ایک ادبی ڈائری (اختر انصاری)، تنقیدی زاویے (عبادت بریلوی)، ادبی مسائل (ممتاز حسین)۔

(۳) وہ عنوانات جن میں نظریاتی شعور کے بجائے بعض مخصوص نوعیت کے ادب کو سمجھنے یا سمجھانے کی کوشش کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ مثلاً نئے ادبی رجحانات (اعجاز حسین)، اردو ادب کے رجحانات پر ایک نظر (عبدالعلیم)، ترقی پسند ادب (سردار جعفری)، ترقی پسند ادب (عزیز احمد)، نئی قدریں (ممتاز حسین)، پیغمبران سخن (سرادر جعفری)۔

عبادت بریلوی کے عنوان ''تنقیدی زاویے'' کے سامنے خلیل الرحمٰن اعظمی کا عنوان ''زاویۂ نگاہ''، احتشام صاحب کے ''ادب اور سماج'' کے سامنے وزیر آغا کا عنوان ''اردو شاعری کا مزاج'' اور اعجاز حسین کے ''نئے ادبی رجحانات'' کے سامنے جیلانی کامران کا عنوان ''نئی نظم کے تقاضے'' رکھیے تو بات واضح ہو جاتی ہے۔ ایک لطیفہ یہ ہے کہ وہ معاصر نقاد جن کا طریق کار یا طریق فکر ترقی پسندوں سے متاثر ہے ان کے یہاں ویسے ہی عنوانات بھی ملتے ہیں۔ مثلاً سلیم احمد کا عنوان ''نئی نظم اور پورا آدمی'' صاف ظاہر کرتا ہے کہ نقاد کو نظریات سے نہیں بلکہ اس بات سے دلچسپی ہے کہ نئی نظم میں پورے آدمی یعنی بالغ باشعور آدمی کا اظہار ہوا ہے کہ نہیں۔ سلیم احمد مارکسی نہیں ہیں لیکن اس لحاظ سے وہ بھی ترقی پسند ہیں کہ انھیں راشد کی نظم اپنے مرکزی خیال یا موضوع کی وجہ سے بری لگتی ہے کیونکہ ان کے خیال میں راشد کا جنسی رویہ خام یعنی غیر صحت مند تھا۔ نظیر صدیقی کے عنوان ''تاثرات و تعصبات'' سے یہ بالکل واضح ہو جاتا ہے کہ تنقید ان کی نظر میں محض تاثرات اور ذہنی تحفظات کا اظہار ہے، اس کو نظریاتی فکر کی ضرورت نہیں۔

نظریاتی تنقید سے عدم توجہی کا بڑا نتیجہ یہ ہوا کہ ہماری عملی تنقید بھی تضادات کا شکار ہو گئی۔ احتشام صاحب نے ''تنقیدی جائزے'' کے دیباچے میں لکھا:

> ''اعلیٰ تنقید کی پہچان یہی ہے کہ اس سے زندگی کے حسن اور توانائی کو سمجھنے اور اسے ابھارنے میں مدد ملتی ہے۔ اس طرح کا عوام کا رشتہ، عوامی جدوجہد کرنے والی طاقتوں سے مضبوط ہوتا ہے۔''

اس طرح عملی تنقید انفرادی فن پاروں کے بارے میں ایسے بیانات کا نام نہ رہ گئی جو قابل تصدیق ہوں، بلکہ انفرادی فن پاروں کے بارے میں بیانات ہی عملی تنقید سے خارج ہو گئے۔ ان کی جگہ ایسے بیانات نے لے لی (چاہے وہ فن پارے سے برآمد ہوں یا نہ ہوں) جن کے ذریعہ ''زندگی کا حسن اور توانائی'' سمجھ میں آئے اور ''ابھرے''۔ ظاہر ہے کہ ایسے بیانات تو کیا خاک مرتب ہوتے، انفرادی فن پاروں اور فن کاروں کے بارے میں ایسے بیانات ضرور وضع کیے گئے جن سے یہ ثابت ہوتا کہ یہ فن کار زندگی کو حسین، توانا، پرامید اور انقلابی کش مکش سے بھرپور سمجھتے تھے۔ سردار جعفری کی قلابازیاں ''پیغمبران سخن'' میں اور رسل و خورشید الاسلام کے زمین آسمان کے قلابے Three Mughal Poets میں اس بات کے شاہد ہیں۔

احتشام صاحب اور ان کے مویدین اس بات کو وضاحت سے نہ دیکھ پائے کہ فن پارہ ہمیں خیالات سے نہیں بلکہ تجربے سے دوچار کرتا ہے۔ لیکن اس سے متعلق دوسرے سوال پر انھوں نے جستہ جستہ اظہار کیا ہے، یعنی یہ کہ فن پارہ کے ذریعہ ہم جس تجربے سے گذرتے ہیں کیا فن پارہ اس تجربے کا بلا واسطہ اظہار کرتا ہے، یا یہ اظہار کسی وسیلے کا پابند ہوتا ہے؟ دوسرے الفاظ میں کیا فن پارہ خود ایک تجربہ ہے یا وہ ایسے وسائل کو برتتا ہے جن کے ذریعہ اس میں مضمر تجربہ ہم تک پہنچ سکے؟ پہلی صورت میں ساری ذمہ داری فن پارے کو پڑھنے والے کی ہو جاتی ہے۔ اگر وہ تجربے کو حاصل نہ کر سکا تو یہ اس کا قصور ہے۔ دوسری صورت میں ساری ذمہ داری فن پارے یعنی اس کے خالق کی ہو جاتی ہے۔ اگر پڑھنے والا اس تجربے کو حاصل نہ کر سکا تو سارا قصور فن پارے کا ہے۔ سر ریلسٹ ادیب، کیوبسٹ (Cubist) اور تجریدی مصور اسی خیال کے حامی تھے کہ فن پارے میں مضمر تجربے تک آپ نہ پہنچ پائیں تو قصور آپ کا ہے۔ سرریلسٹ اور کیوبسٹ دونوں انتہائی حقیقت پسندی کا دعویٰ کرتے تھے۔ لہٰذا اگر ان کے فن پارہ میں بیان کردہ حقیقت تک آپ کی رسائی نہ ہو تو یہ آپ کی نارسائی ہے۔ فن میں ابہام کا نظریہ بھی اسی تصور سے پیوستہ ہے۔ دوسرے خیال کے حامی وہ لوگ تھے جو روایتی حقیقت پرست تھے۔ ہمارے ترقی پسند ان کے ہی وارث ہیں۔ ان لوگوں کا کہنا یہ ہے کہ فن پارے کو بالکل واضح اور غیر پیچیدہ ہونا چاہیے یعنی خود فن پارے میں کوئی داخلی زندگی اس قسم کی نہیں ہوتی جیسی مثلاً غروب آفتاب کے منظر میں ہوتی ہے، بلکہ یہ زندگی فن پارے کی سطح پر ہوتی ہے، اس معنی میں کہ فن پارہ اپنے سارے وجود کو بعض وسائل میں، یا ان کے ذریعہ متشکل کرتا ہے۔ اگر آپ فن پارے کے وجود تک نہ پہنچ پائے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وسائل ناقص ہیں۔

دونوں نظریات انتہا پسندانہ ہیں۔ آلبیئر گلیزر (Albert Gleizes) اور ژین متزینگر (Jean Metzinger) نے اپنے مشہور مضمون ''کیوبزم'' (۱۹۱۲) میں لکھا:

> ''تصویر، اپنے ہونے کی وجہ خود اپنے اندر رکھتی ہے۔ یہ اصلاً آزاد، بالضرور مکمل ہے۔ ضروری نہیں کہ یہ ذہن کو فوراً مطمئن کر دے۔ اس کے برعکس، یہ ذہن کو آہستہ آہستہ ان تخیلی گہرائیوں تک لے جاتی ہے جہاں تنظیم کے چراغ روشن ہیں۔ یہ کسی

مخصوص یا مقررہ ترتیب اشیا سے میل نہیں کھاتی۔ یہ اشیا کی ملکیت سے بلکہ کائنات سے مطابقت رکھتی ہے۔ یہ ایک نامیاتی وجود ہے....

ہم سے باہر کوئی چیز اپنا وجود نہیں رکھتی۔ محسوسات اور ذہن کی انفرادی سمت کے ایک ساتھ واقع ہونے (پر جو صورت حال پیدا ہوتی ہے اس) کے علاوہ کوئی چیز حقیقی نہیں۔ حاشا ہم اشیا کے وجود سے انکار نہیں کرتے جو ہمارے حواس پر اثر انداز ہوتی ہیں، لیکن چونکہ ہم باشعور (Reasonable) ہیں اس لیے ہم انھیں پیکروں کے بارے میں تیقن رکھ سکتے ہیں جو وہ اشیا ہمارے ذہن میں کھلاتی ہیں... ہم (اشیا کی) اصلیت کے متلاشی ہیں، لیکن ہم اسے اپنی شخصیتوں میں، نہ کہ ریاضی دانوں اور فلسفیوں کے ذریعہ محنت اور مشقت سے اکٹھا کی ہوئی ہیشگی میں تلاش کرتے ہیں۔''

کیوبزم کے نظریات اور اس سے متاثر ہو کر جو مختلف نظریات سامنے آئے ان کی حیثیت اس بنیادی خیال پر کہ فن خود ایک تجربہ ہوتا ہے، محض ایک حاشیے کی سی ہے۔ چنانچہ ''تعمیریت'' کا تعارف کراتے ہوئے روسی نژاد اور جرمن تربیت یافتہ مصور ناؤم گیبو (Naum Gabo) نے ۱۹۳۷ میں لکھا:

''وہ فوری سرچشمہ جہاں سے تعمیرات کا تصور حاصل ہوتا ہے، کیوبزم ہے یہ اور بات ہے کہ تعمیریت اور کیوبزم میں رشتہ آپسی کشش کے بجائے آپسی تنافر کا تھا۔ تعمیریت، ہیئت اور موضوع کو الگ الگ نہیں رکھتی۔ اس کے برخلاف وہ ان کی علحدہ یا آزاد زندگی کو ممکن ہی نہیں گردانتی... فن پارے میں ہیئت اور موضوع کو ایک وحدت کی طرح زندہ رہنا اور عمل کرنا چاہیے، ایک ہی سمت میں سفر کرنا اور ایک ہی اثر پیدا کرنا چاہیے۔''

تجریدی مصوری کے دو مختلف علم برداروں یعنی پال کلے (Paul Klee) اور واسلی کانڈنسکی (Wassily Kandinsky) کے خیالات بھی اس سلسلے میں بہت مختلف نہیں ہیں۔

کانڈنسکی نے اپنی مختصر خودنوشت سوانح میں لکھا ہے کہ جب اس نے پہلی بار تاثیریت پسندوں کی تصویریں دیکھیں تو اس کو سخت انقباض ہوا۔ ''مجھے محسوس ہوا کہ مصور کو کوئی حق نہیں تھا کہ وہ غیر واضح طور پر تصویر کشی کرے'' یہ اس کا پہلا تاثر تھا۔ لیکن آہستہ آہستہ اسے احساس ہوا کہ وہ تصویر (کلود مونے[Claude Monet] کی The Haystack) نہ صرف یہ کہ ''مجھے اپنی طرف کھینچ رہی تھی بلکہ ناقابل محو طریقے سے میرے حافظے پر منقش ہو رہی تھی''۔ اس دن سے کانڈنسکی کی زندگی بھر یہ تمنا رہی کہ وہ ایسی مکمل تصویر خلق کرے جس میں ''شے'' کی کوئی اہمیت نہ ہو۔ سوال یہ تھا کہ اگر شے کو منہا کر دیا جائے تو اس کی جگہ لینے کی تاب کس میں ہوگی؟ کانڈنسکی نے لکھا کہ برسوں کی صبر آزما محنت، غور وفکر اور ان گنت کوششوں کے بعد اس نے تصویر کشی کا وہ اسلوب حاصل کیا جو اس کے خیال میں سوال کا حل تھا۔

> ''مصوری مختلف دنیاؤں کا پرشور ٹکراؤ ہے، اس کی مراد یہ ہے کہ ان دنیاؤں کی آپسی کش مکشوں میں اور ان کش مکشوں سے ایک نئی دنیا بنائے جو فن پارہ ہوتی ہے...فن پاروں کی تخلیق کرنا دنیا کی تخلیق کرنا ہے۔''

مصوری کا ذکر چل پڑا ہے تو آخر میں پال کلے کو بھی سن لیجیے:

> ''اجازت ہو تو ایک تشبیہ، ایک درخت کی تشبیہ، استعمال کروں۔ فن کار نے تنوعات کی دنیا کا مطالعہ کیا ہے اور ہم یہ فرض کر سکتے ہیں کہ وہ چپکے سے اس کے اندر داخل ہو گیا ہے۔ چونکہ اسے سمتوں کا احساس ہے اس لیے اس احساس نے، پیکر اور تجربے کے اس بہتے ہوئے چشمے میں ایک تنظیم پیدا کر دی ہے۔ فطرت اور زندگی میں سمتوں کے اس احساس کو، ان شاخ شاخ ہوکر پھیلتی ترتیبوں کو، میں درخت کی جڑ سے تشبیہ دوں گا۔
>
> اس جڑ کے ذریعہ درخت کا رس (Sap) فن کار تک پہنچتا ہے۔
>
> اس کے اندر سے ہوکر اس آنکھ تک آتا ہے۔
>
> لہٰذا وہ درخت کے تنے کی طرح ہے
>
> اس بہاؤ کی قوت سے مضطرب اور متحرک ہوکر وہ اپنی بصیرت کو

اپنے فن پارے میں ڈھال دیتا ہے اور دنیا کی نگاہوں کے سامنے
درخت کی چوٹی زمان و مکان میں نکلتی اور پھلتی ہے، اسی طرح
اس کا فن پارہ بھی۔"

مندرجہ بالا خیالات سے واضح ہے کہ فن پارہ خود ایک تجربہ کا حکم رکھتا ہے، کیونکہ وہ حقیقت کو دوبارہ خلق کرتا ہے، چاہے اس عمل میں ظاہری حقیقت کتنی ہی متغیر کیوں نہ ہو جائے، لیکن وہ چیز جو فن پارے میں ہے، خود ایک حقیقت ہے۔ لہٰذا اگر ہم اس تک نہیں پہنچ سکے تو ہمارے دیکھنے کا قصور ہے۔ افلاطونی خیال کے حامل چونکہ ہیئت اور موضوع کو الگ الگ دیکھتے ہیں (ترقی پسند اور ان کے ہم خیال نظریاتی نقاد اس معنی میں افلاطونی ہیں) اس لیے وہ ہیئت کو موضوع تک پہنچنے کا ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ لوکاچ یہ تسلیم کرتا ہے کہ ہیئت کے ذریعہ موضوع متشکل ہوتا ہے لیکن وہ اس بات کو نظر انداز کر گیا کہ جہاں یہ فرض کر لیا گیا کہ ہیئت ذریعہ ہے اور موضوع مقصد، تو یہ تصور بنیادی طور پر غیر ضروری ہو جاتا ہے کہ موضوع کا تعین ہیئت ہی کرتی ہے۔ پھر چونکہ فن کی عملی افادیت اور انسانی (یعنی انسانوں کے لیے) کارآمدگی پر اصرار کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ فن کار کو غیر فنی اصولوں کے سامنے جواب دہ قرار دیا جائے، یہ ماننا ناگزیر ہو جاتا ہے کہ فن پارہ ہیئت کو اسی طرح برتتا ہے جس طرح بڑھئی لکڑی کو برتتا ہے۔ لوکاچ نے اس خیال کو یوں ظاہر کیا ہے:

"کسی مقررہ فن پارہ کے اسلوب کو کیا شے متعین کرتی ہے؟ فن کار کا ارادہ فن پارے کی ہیئت کو کس طرح متعین کرتا ہے؟ (ظاہر ہے کہ یہاں ہمارا واسطہ اس ارادے سے ہے جو فن پارے کی شکل میں متشکل ہوا ہے (یعنی فن پارے کی مراد) اور کوئی ضروری نہیں کہ یہ وہی ہو جو فن کار کی شعوری مراد تھی... موضوع ہیئت کو متعین کرتا ہے لیکن کوئی موضوع ایسا نہیں ہے جس کا مرکزی نقطہ انسان نہ ہو۔ ادب ہمیں کیا دیتا ہے اس میں کتنا ہی اختلاف کیوں نہ ہو (یعنی یہ ہمیں ایک مخصوص تجربہ عطا کرتا ہے یا ایک اخلاقی مقصد سے آگاہ کرتا ہے) لیکن بنیادی سوال یہی ہے اور یہی رہے گا: انسان کیا ہے؟"

لوکاچ (Lukacs) کہتا ہے کہ حقیقت پسندوں کے نزدیک انسان ارسطو کے الفاظ میں ایک سماجی جانور ہے اور جدید فن کاروں کی نظر میں انسان ''فطرتاً تنہا، غیر سماجی اور دوسرے انسانوں کے ساتھ سماجی روابط میں شامل ہوسکنے کی صلاحیت سے عاری ہے۔'' یہ اقتباسات جس کتاب سے لیے گئے ہیں (''معاصر حقیقت پسندی کا مفہوم'' ۱۹۶۳) وہ اپنی اصل شکل میں بہت مختلف تھی اور لوکاچ نے ہنگری پر روسی حملے کے بعد اس میں کئی تبدیلیاں کیں۔ لیکن بنیادی مفروضات پہلے جیسے ہی ہیں کہ نظریاتی تنقید کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ فن پاروں کی روشنی میں اپنی تشکیل کرے، بلکہ یہ کہ وہ فن کاروں کے لیے نسخے اور ہدایت نامے مرتب کرے۔ یہ تصور کہ انسان ایک سماجی جانور ہے لامحالہ اس نتیجے کی طرف لے جاتا ہے کہ انفرادی تجربہ بڑی حد تک بے معنی بلکہ ضرررساں ہے۔ اور اگر انفرادی تجربہ ضرر رساں ہے تو وہ فن پارہ جو انفرادی یا انفرادیت آمیز تجربہ ہے، بے معنی بلکہ ضرر رساں ہو جاتا ہے۔

جدید تنقیدی نظریات (جن میں سے بعض کی اصل مصوری میں ہے، جیسا کہ اوپر ذکر ہوا) انتہا پسندی کی طرف مائل ہیں، لیکن اس حد تک نہیں اور اتنے نہیں جتنا ان کے بارے میں مشہور کیا جاتا ہے۔ پال کلے کے بیان سے صاف ظاہر ہے کہ فن میں انسان کی اہمیت ہے، بلکہ مرکزی اہمیت ہے۔ لیکن یہاں انسان سے مراد وہ انسان نہیں ہے جو سماجی اور سیاسی مصالح کی قید و بند میں گرفتار ہے۔ فن میں انسان کی حیثیت ایک سایے کی سی ہے جو ہر شے پر حاوی ہے۔

اب آخری سوال یہ رہ جاتا ہے کہ اگر فن پارہ خود تجربہ ہے اور ہیئت ہی موضوع ہے (یہ خیال جسے عہد حاضر نے عام کیا، جدید نظریات کے بیش تر تصورات کی طرح انتہائی قدیم ہے اور ان کی طرف مفصل اشارے کولرج سے شروع ہوتے ہیں) تو پھر الفاظ کی اہمیت کیا ہے؟ ایلیٹ کہا کرتا تھا کہ فن پارہ کسی خیال کا نہیں بلکہ Medium کا اظہار کرتا ہے اور شاعری کی حد تک یہ میڈیم محض الفاظ ہیں۔ یعنی شعر میں جس تجربے سے ہم دوچار ہوتے ہیں وہ الفاظ کی شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس طرح الفاظ مرکزی حیثیت کے حامل ہو جاتے ہیں۔ لیکن اگر الفاظ ہی تجربہ ہیں اور ایک فن پارہ کسی اور فن پارے کے تناسب میں کمزور یا معمولی ہو، تو کیا وہ الفاظ جو اس کمزور فن پارے میں ہیں، کمزور کہلائیں گے؟ اگر یہ درست ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ الفاظ میں خود کوئی قوت نہیں ہوتی بلکہ کوئی لفظ کسی فن پارے میں

کمزور یعنی کم بامعنی اور وہی لفظ کسی دوسرے فن پارے میں بازور یا زیادہ بامعنی ہو سکتا ہے۔ ہمارے قدیم علمائے بلاغت کو بیان کو اس بات کا علم تھا۔

آپ کہیں گے یہ معنی کی بحث کہاں سے شروع ہو گئی؟ لیکن یہ اس لیے ناگزیر ہے کہ جب تک محض تحریروں میں فرق کرنے کی بات تھی کہ ان میں سے کون سی تحریر فن پارہ ہے اور کون سی نہیں، اس وقت تک تو معنی کو زیر بحث لانے کی چنداں ضرورت نہ تھی لیکن جب یہ سوال اٹھا کہ ہم فن پارہ کے مابین فرق قائم کرنے کی کوشش کس طرح کریں، تو معنی کا ذکر ناگزیر ہو جاتا ہے۔ فن پارہ ایک تجربہ ہے، اس حد تک تمام فن پارے برابر ہونے چاہئیں۔ لیکن غالب کی غزل اور ذوق کی غزل، جوش کی نظم اور میراجی کی نظم فن پارے کا درجہ رکھنے کے باوجود برابر نہیں ہیں۔ انتظار حسین اور اختر اورینوی کے افسانے، افسانے ہیں، لیکن برابر نہیں ہیں۔ درجات کا یہ تعین کیوں کر ہو؟ ظاہر ہے کہ غالب، میراجی اور انتظار حسین کے فن پاروں سے جو تجربہ ہم کو حاصل ہوتا ہے اور اگر ذوق، جوش اور اختر اورینوی کے فن پاروں سے بہتر ہے تو اس لیے کہ موخر الذکر کے فن پاروں میں بیان کردہ یا پیش کردہ تجربہ ہمارے لیے اتنا قیمتی نہیں ہے۔

تجربے کی تعیین قدر خود اپنی جگہ اتنا پیچیدہ سوال ہے کہ جدید تنقید کا ایک بڑا حصہ اس کو بیان کرنے، سمجھنے اور حل کرنے میں سرگرداں رہا ہے۔ سرسری طور پر یہ کہا جائے گا کہ وہی تجربہ زیادہ قیمتی ہے جو زیادہ خوب صورت ہو اور وہ تجربہ زیادہ خوب صورت ہے جو زیادہ بامعنی ہو۔ لیکن اس سرسری بیان میں بھی بہت سی مشکلیں ہیں۔ ایک سامنے کی مشکل تو یہی ہے کہ خوب صورت اور بامعنی کی تعریف کیوں کر ہو؟ کیا کسی موقع پر خوب صورت اور کار آمد ہم معنی ہو سکتے ہیں؟ یہ سوال اس لیے ضروری ہے کہ بامعنی شے کے بارے میں اکثر یہ خیال ہوتا ہے کہ وہ کار آمد بھی ہے۔ پھر اگر یہ کسی حد تک طے بھی ہو جائے کہ خوب صورت کی تعریف کیا ہے تو یہ سوال اٹھے گا کہ کسی فن پارے میں خوب صورتی کا وجود کیوں کر ثابت ہو؟ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ ہر شخص کے لیے خوب صورتی الگ معنی رکھتی ہے یا رکھ سکتی ہے؟ ایک مسئلہ یہ بھی ہے کہ شاعرانہ خوب صورتی پیدا کرنے والے ذرائع (مثلاً تشبیہ، استعارہ، پیکر، علامت جنھیں میں نے جدلیاتی الفاظ کا نام دیا ہے) مطلق خوب صورتی رکھتے ہیں، یا کسی فن پارے میں ان کا ہونا اس فن پارے کی خوب صورتی کی علامت ہے؟ یا وہ ذرائع فن

پارے کے باہر کوئی وجود ہی نہیں رکھتے، جہاں جہاں وہ ہوں گے وہاں فن پارہ بھی ہوگا؟

ان معاملات پر گفتگو کرنے کے لیے بحث کا ایک اور دفتر کھولنا ہوگا۔ فی الوقت تو میں نے ان کا ذکر رواروی میں کیا ہے، محض یہ دکھانے کے لیے کہ تنقید اسی وقت علم کا ذریعہ بن سکتی ہے جب وہ ایسے سوالات اٹھائے۔ رچرڈس نے کوئی پچاس باون برس ادھر اپنی کتاب ''ادبی تنقید کے اصول'' (Principles of Literary Criticism, 1924) فن پارے میں حاصل ہونے والے تجربات کے بارے میں سوالات سے شروع کی تھی۔ آرچی بالڈ میک لیش (Archibald Macleash) نے اپنی کتاب ''شاعری اور تجربہ''(Poetry and Experience) میں چینی شاعری کی مثال دے کر اس تجربے کی بعض نوعیتوں کو واضح کیا تھا۔ تنقید جب تک فن پارے کے حوالے سے بات کرتی ہے، علم عطا کرتی ہیں، کوئی ضروری نہیں کہ یہ حوالہ براہ راست ہو۔ نقاد کے ذہن میں فن پاروں کے وجود کا شعور ایک مستقل پس منظر کی طرح رہنا چاہیے۔ کوئی ضروری نہیں ہے کہ اس کے سب نتائج صحیح نکلیں۔ رچرڈس کے بھی بہت سے نتائج غلط ہیں، لیکن اس سے کوئی خاص فرق نہیں پڑتا۔ کیونکہ اگر فن پارے کا پس منظر موجود رہے گا تو نتائج کا غلط پن تو واضح ہوتا ہی رہے گا، ان سے صحیح نتائج کی طرف رہبری بھی مل سکتی ہے۔ یہ اصول تنقیدی نظریات کے سلسلے میں جتنا کارآمد ہے اتنا ہی کارآمد عملی تنقید و تشریح میں بھی ہے۔ غالب کے منسوخ دیوان میں کئی شعر میری سمجھ کے باہر ہیں۔ لیکن جب میں گیان چند جین کی شرح یا محمد مجیب کا ترجمہ پڑھتا ہوں تو شعر نہ صرف سمجھ میں آتے ہیں بلکہ یہ بھی ممکن ہوتا ہے کہ شرح ترجمہ سے بعض اوقات ان مفاہیم تک بھی میری رسائی ہو جاتی ہے جو میرے خیال میں گیان چند جین یا محمد مجیب کے برآمد کردہ مفاہیم سے مختلف اور میری نظر میں بہتر ہوتے ہیں۔ اس لیے میں سمجھتا ہوں اس طول کلامی کو وہیں ختم کرنا بہتر ہوگا جہاں سے رچرڈس نے شروع کیا تھا:

> ''وہ کون سی شے ہے جو کسی نظم کو پڑھنے کے تجربے کو قیمتی بناتی ہے؟ یہ تجربہ کسی اور تجربے سے کیوں بہتر ہے؟ ایک تصویر کو دوسری پر کیوں ترجیح دی جائے؟ موسیقی کو ہم کن طریقوں سے سنیں کہ قیمتی ترین لمحات حاصل کر سکیں؟ فن پاروں کے بارے میں ایک رائے دوسری رائے کے اتنی اچھی (یعنی صحیح) کیوں نہیں

ہوتی؟ یہ ہیں وہ بنیادی سوالات جن کے جوابات تنقید کو دینا ہوتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ ان ابتدائی سوالوں کے بھی جواب درکار ہوتے ہیں تاکہ ہم اوپر کے سوالوں تک پہنچ سکیں: ایک تصویر، ایک نظم، موسیقی کا ٹکڑا کیا ہوتا ہے؟ مختلف تجربات کے درمیان موازنہ کس طرح ہو سکتا ہے؟ قدر کسے کہتے ہیں؟''

آپ کے غور و فکر کی راہ آسان کرنے کے لیے یہ اشارہ کرتا چلوں کہ رچرڈس نے فن پارے میں قدر (Value) کے معاملے کو حل کرنے میں بڑی غلطیاں کیں اور یہ کہ اس کا جملہ ہے:

"What is a poem? "

اس کے دو معنی ہیں۔ ایک تو وہی جو میں نے اوپر ترجمے میں بیان کیے اور دوسرے یہ کہ ''وہ کیا چیز ہے جسے نظم کہتے ہیں؟''

(۱۹۷۷)

جدید شعری جمالیات

خالی میدان سے اگر کتا بھی گذرے تو لوگ اس کی طرف متوجہ ہو جاتے ہیں۔

والیری

اگر قدیم شعری جمالیات منسوخ ہو چکی ہے تو میدان خالی ہے۔ ایسی صورت میں اس کا امکان بڑھ جاتا ہے کہ ہر وہ چیز جو اس کی جگہ بھرنے کے لیے میدان میں آئے گی، جعلی ہوگی۔ اور اگر جعلی نہ بھی ہو تو اس کو اصلی ثابت ہوتے ہوتے طویل عرصہ گذر جائے گا اور اس عرصہ میں شعریات پر اگر نراج نہیں تو انتشار کی حکم رانی ضرور ہوگی۔ بعض لوگ موجودہ ادبی صورت حال کو طوائف الملوکی سمجھتے ہیں اور اس طرح اس تصور کی تصدیق کرتے ہیں کہ قدیم شعری جمالیات منسوخ ہو چکی ہے اور اب مہدی موعود کا انتظار کرنا چاہیے۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ تصور بھی انھیں قبول نہ ہوگا کہ قدیم منسوخ ہو گیا اور نیا آنے والا ہے۔ اس طرح جدید شعری دنیا میں طوائف الملوکی فرض کرنے والے در اصل خود ہی ایک بنیادی فکری تضاد میں مبتلا ہیں۔ اگر طوائف الملوکی ہے تو قدیم یقیناً رخصت ہو چکا اور میدان خالی ہے۔ اگر قدیم رخصت نہیں ہوا تو میدان خالی نہیں ہے اور طوائف الملوکی بھی نہیں ہے۔ اب یہ ان لوگوں کا دل دماغ جانے کہ انھیں کون سا نتیجہ قابل قبول ہوگا۔

جو لوگ موجودہ صورت حال کو انتشار اور بے راہ روی کا صید زبوں بتاتے ہیں ان میں ترقی پسند حضرات پیش پیش ہیں۔ لطف یہ ہے کہ ترقی پسند نظریۂ ادب نے ہی سب سے پہلے قدیم تصورات حسن کو منسوخ کرنے اور حسن کے معیار بدلنے کا دعویٰ کیا تھا۔ پریم چند کے مشہور خطبۂ صدارت کے جن حصوں کو بہت اہمیت دی گئی (اور جن کا ذکر اس وقت بھی ہندی اردو میں ہوتا رہتا ہے) حسب ذیل ہیں:

(۱) ''مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں ہے کہ میں اور چیزوں کی طرح آرٹ کو بھی افادیت کی میزان پر تولتا ہوں۔ ایسی کوئی ذوقی، معنوی یا روحانی مسرت نہیں ہے جو اپنا افادی پہلو نہ رکھتی ہو۔

(۲) ہمیں حسن کا معیار تبدیل کرنا ہوگا۔ ابھی تک اس کا معیار امیرانہ اور عیش پرورانہ تھا... آرٹ نام تھا محدود صورت پرستی کا الفاظ کی ترکیبوں کا، خیالات کی بندشوں کا، زندگی کا کوئی آئیڈیل نہیں، زندگی کا کوئی اونچا مقصد نہیں۔

(۳) یہ کیفیت اس وقت پیدا ہوگی جب ہماری نگاہ حسن عام ہو جائے گی... اس کی پرواز کے لیے مخصوص باغ کی چاردیواری نہ ہوگی... ادیب کا عشق محض نشاط اور محفل آرائی اور تفریح نہیں ہے... وہ وطنیت اور سیاست کے پیچھے چلنے والی حقیقت نہیں ہے بلکہ ان کے آگے مشعل دکھاتی ہوئی چلنے والی حقیقت ہے۔

(۴) ہماری کسوٹی پر وہ ادب پورا اترے گا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو...''

لیکن ان اقتباسات سے صاف ظاہر ہے کہ پریم چند نے نہ تو کوئی نئی بات کہی ہے اور نہ حسن کا کوئی نیا نظریہ خلق کیا ہے۔ بلکہ انسانی حسن کے بارے میں ہے۔ یعنی وہ داستانوں اور قصوں کی طرح ادب کے محل اور خانہ باغ کو صرف متمول اور نام نہاد مہذب اونچے طبقے کے کرداروں کا اجارہ نہیں بنانا چاہتے۔ وہ چاہتے ہیں کہ کہانیوں کے ہیرو ہیروئن صرف بادشاہ، نواب، رئیس زادے اور رئیس زادیاں نہ ہوں بلکہ نچلے طبقے کے لوگ بھی ہوں۔ ادب کی سماجی افادیت پر اصرار اور اسے حرکت وعمل کی تبلیغ پر مائل کرنے کی کوشش اپنی جگہ پر اہم یا مستحسن سہی لیکن اس کو کسی نئی جمالیات کا سنگ بنیاد نہیں کہا جا سکتا۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان خیالات کی روشنی میں (جو تقریباً سب کے سب حالی یا سامنے کے مغربی مصنفوں سے مستعار تھے) ترقی پسند نظریہ سازوں کے لیے ممکن تھا کہ وہ نئی جمالیات کی تعمیر کے لیے کوشاں ہوتے، لیکن ایسا نہیں ہوا۔ ہوا صرف یہ کہ ایک طرف تو ڈاکٹر عبدالعلیم اور سجاد ظہیر وغیرہ جو نسبتاً متوازن ذہن کے لوگ تھے اور جو ہماری قدیم ادبی روایت سے پوری طرح آگاہ تھے، انھوں نے ترقی پسند شعرا کو ان سرگرمیوں سے روکا جو ان کے خیال میں محض تخریبی تھیں اور انھیں روایت سے وابستہ رہ کر شاعری میں تجربے کرنے کا مشورہ

دیا۔ دوسری طرف اختر حسین رائے پوری نے تنقیدی اور فلسفیانہ فکر کے بجائے جوش جہاد سے کام لیتے ہوئے ''قبل از بلوغ جذباتیت'' کا مظاہرہ کیا اور ''جذباتیت اور ناقص فکر کی وجہ سے'' ان کی تنقید کا ایک حصہ ''مضحکہ خیز حد تک دہشت پسندی کا شکار ہو گیا۔''

اختر حسین رائے پوری نے ادب کو انسان کا ''ایک اہم معاشی فریضہ'' تو قرار دیا لیکن اس نظریے کی رو سے ادب کی خوب صورتی کے بارے میں تصورات میں کیا تبدیلیاں عمل میں آئیں گی، اس سلسلے میں وہ خاموش ہیں۔ سردار جعفری کی فکر اور اسلوب میں وضاحت اور پختگی نسبتاً زیادہ تھی۔ (وہ ''نیا ادب'' کے شریک مدیر تھے اور اس کے پہلے شمارے کا اداریہ اس تنبیہہ کے لیے اہم ہے کہ ''مانا کہ ہر پرانی عمارت کو ڈھائے بغیر نئی تعمیر نہیں بنائی جا سکتی لیکن ایسی تخریب بھی کس کام کی جس کے بعد تعمیر کے لیے مسالہ ہی نہ مل سکے۔'') لیکن انھوں نے بھی اعلیٰ شاعری کو فرد نہیں بلکہ پوری جماعت کا ترجمان بنانے کے علاوہ یہ واضح نہیں کیا کہ جو ادب پوری جماعت کا ترجمان نہیں ہے وہ خوب صورت کیوں نہیں ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ یہ عقدہ تمام ترقی پسند شعری نظریات پس منظر میں ایک Disturbing Element کی طرح موجود رہا ہے کہ وہ شاعری جو ترقی پسند سیاسی یا سماجی نظریات کی ترجمان نہ ہوتے ہوئے بھی خوب صورت ہے اس کو کس خانے میں رکھا جائے؟ سردار جعفری نے اپنے ایک انگریزی مضمون میں اس عقدے کی طرف اشارہ بھی کیا ہے۔

ڈاکٹر عبدالعلیم نے اپنی بعض تحریروں میں تبدیلی کی حقیقت اور اہمیت پر زور ضرور دیا اور یہ کہا کہ زمانے کے ساتھ ساتھ اسلوب بیان بدلتا رہتا ہے اور بسا اوقات زبان و ادب کا معیار اس تیزی سے بدلتا ہے کہ لوگ اس تغیر کا ساتھ نہیں دے پاتے۔ لیکن اقداری حیثیت سے وہ تبدیلیاں کیا تھیں، اس سوال کے جواب میں ان کی بھی تحریریں خاموش ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنی کتاب ''اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک'' کا ایک اہم حصہ اس بات کی وضاحت میں صرف کیا ہے کہ ترقی پسند نظریہ سازوں نے تبدیلی اور توازن دونوں کی تائید کی۔ مگر یہ بات کہیں سے صاف نہیں ہوتی کہ شعر کی بدلی ہوئی خوب صورتی کے بارے میں کوئی ترقی پسند نظریہ تھا کیا؟ دراصل ترقی پسند نظریہ شعری جمالیات سے زیادہ شعری تفاعل میں الجھا ہوا تھا۔ لہٰذا حسن کا معیار بدلنے کا دعویٰ رکھنے کے باوجود معیار بدلنے کی نظریاتی کوشش ترقی پسندوں سے نہ ہو سکی۔ جو کام وہ کر گئے وہ بہ ذات خود بہت اہم تھا یعنی انھوں نے

ادب کو ایک سماجی کارگزاری اور انقلاب کا آلۂ کار بنا کر دکھایا۔ اگرچہ اس کے نتیجے میں ان کا بہت سارا ادب افراط و تفریط اور سطحیت کا شکار ہو گیا، لیکن ادبی حقیقت کے ایک اہم پہلو پر لوگوں کی نگاہیں ضرور مرکز ہو گئیں۔ ترقی پسند تحریک اس حد تک یقیناً ایک اصلاحی تحریک تھی، لیکن شعری جمالیات کی دنیا میں اسے انقلابی تحریک نہیں کہا جا سکتا۔ بعض جدید لوگوں نے بھی ترقی پسندوں کی دیکھا دیکھی اشارۃً یا صراحتاً یہ کہا کہ جدید شاعری کی خوب صورتی قدیم شاعری کی خوب صورتی سے مختلف ہے، یعنی جن معیاروں کی رو سے جدید شاعری خوب صورت ثابت ہوتی ہے ان کا اطلاق قدیم شاعری پر نہیں ہو سکتا۔ اس نظریے کا تجزیہ کیجیے تو مندرجہ ذیل باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) کیا جدید شاعری کو خوب صورت ثابت کرنے والے معیار وقتی اور محدود سچائی کے حامل ہیں؟ اگر ایسا ہے تو جدید شاعری بھی کل کلاں کسی ایسے معیار سے دوچار ہو سکتی ہے جس کی روشنی میں وہ بدصورت ثابت ہو۔ کیا یہ صورت حال کسی بھی ایسے نقاد یا شاعر کے لیے قابل قبول ہوگی جو شاعری کو حسن کا اظہار مانتا ہے؟ (ظاہر ہے کہ ترقی پسند بھی شاعری کو حسن کا اظہار مانتے ہیں۔)

(۲) وہ معیار جن کے اعتبار سے قدیم شاعری خوب صورت ہے، صرف قدیم شاعری پر ہی کیوں جاری کیے جائیں؟ وہ کون سے منطقی حقائق ہیں جن کی بنا پر وہ معیار اب غلط ثابت ہو گئے؟

(۳) جن معیاروں کے اعتبار سے قدیم شاعری کو خوب صورت ثابت کیا جاتا تھا اور جن کو اب غلط کہا جا رہا ہے، ان کا اطلاق اب جدید شاعری پر ہو اور نتیجے کے طور پر جدید شاعری بدصورت ثابت ہو تو یہ قصور ان معیاروں کا ہی کیوں ٹھہرایا جائے؟ جدید شاعری مورد الزام کیوں نہ ہو؟

(۴) کیا معیار سے کوئی طریق کار مراد ہے یا کوئی ایسا فکری نظام بھی معیار کی پشت پناہی کرتا ہے جو بجائے خود مکمل ہو؟ اگر کوئی فکری نظام معیار کی پشت پناہی کے لیے موجود ہے تو کیا اس نظام کے ذریعہ صرف ایک ہی طریق کار کو استحکام مل سکتا ہے؟

(۵) اگر میں جدید شاعری کے لیے کچھ مخصوص معیاروں کے وجود کا دعویٰ رکھتا ہوں تو کیا شے مجھے یہ کہنے سے مانع ہو سکتی ہے کہ چونکہ ان معیاروں کا اطلاق قدیم شاعری

پر نہیں ہوسکتا، لہٰذا قدیم شاعری بدصورت ہے۔ اگر میں یہ کہوں تو کیا آپ اس نقطۂ نظر کو قبول کریں گے؟ (ظاہر ہے کہ نہیں۔)

مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالنا آسان ہے کہ جدید جمالیاتی معیاروں کی تلاش یا ان کی تخلیق کا دعویٰ ادب کی تاریخی حقیقت کو نظر انداز کرتا ہے اور اس کی منطقی وحدت سے بھی روگرداں ہے۔ اگر ہر زمانے کے ادب کے لیے جمالیاتی تصورات بدلتے جائیں تو اس بات کے تعین میں دشواری تو ہوگی ہی کہ کس زمانے کو کب شروع اور کب ختم، کس معیار کو کب ساقط اور کب معتبر سمجھا جائے۔ اس کے علاوہ ایک بہت بڑی مشکل یہ ہوگی کہ کسی عہد کے تمام معیارات و نظریات کو کالعدم قرار دیا جانا تاریخی حیثیت سے ممکن نہ ہونے کی وجہ سے بار بار یہ جھگڑا اٹھے گا کہ فلاں فلاں معیار فلاں فلاں زمانوں میں مشترک تھے اور فلاں فلاں معیار فلاں فلاں وقتوں میں ساقط ہو گئے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہوگا کہ جو معیار ایک بار مسترد ہو چکے تھے وہ سب یا ان میں سے کچھ معیار و تصورات دوبارہ رائج ہو گئے۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کی پیچیدگی محض مکتبی اہمیت نہیں رکھتیں، بلکہ اگر ان کو قبول کیا گیا تو پورے ادب کی حیثیت مشتبہ اور مشکوک ہو جائے گی۔ ترقی پسند نظریہ سازوں کے ذہنوں میں یہ باتیں صاف نہیں تھیں لیکن چونکہ انھوں نے ایک طرح کے Auto Suggestion کی بنا پر جمالیاتی معیار کی تغیر پذیری کا نظریہ قبول کر لیا تھا، اس لیے اس نظریے کے متذکرہ بالا مضمرات انھیں پریشان کرتے رہے۔ کبھی انھوں ٹیگور اور اقبال کو ٹاٹ باہر کیا، لیکن بعد میں دونوں کو مسند عالیہ پر متمکن کرنے کی کوشش کی اور اس سلسلے میں ان کے کلام میں (علی الخصوص اقبال کے یہاں) وہ عناصر دریافت یا ایجاد کیے جن کی بنا پر انھیں ترقی پسند انقلاب کا مبلغ ثابت کرنے میں دشواری نہ ہو۔ کبھی انھوں نے غزل کو گردن زدنی قرار دیا لیکن پھر اس بے گھر کی لڑکی کو بڑے تزک و احتشام سے حبالہ عقد میں لاکر گھر کی رونق اور شمع محفل بنایا، کبھی انھوں نے آزاد نظم کو رجعت پرست ذہنیت کا آئینہ دار بنایا لیکن آہستہ آہستہ اس کافری میں انھیں اسلام کی جھلک دکھائی دینے لگی۔ کبھی انھوں نے محسوس کیا کہ صوفیانہ شاعری تو دراصل ایک طرح کی سماجی خدمت ہے۔

یہ سب پاپڑ اسی لیے بیلے گئے کہ وہ قدیم جمالیاتی تصورات کے جس پہلو کو دریا برد کرتے، اس کا بھوت جلد یا بدیر ان کے دروازے پر حاضر ہو جاتا۔ اس تمام دردسری سے

نجات اسی وقت ممکن ہے جب ادب میں خوب صورتی کی قدروں کو قائم و دائم مان لیا جائے۔

لیکن جمالیاتی معیار اور جمالیاتی طریق کار میں امتیاز بھی تنقید فکر کی ایک لازمی کارگزاری ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جمالیاتی معیاروں میں توسیع اور پہلے سے موجود تصورات کی تعبیر نو کے ذریعہ نئے نئے طریقہ ہائے کار کی دریافت ایک تاریخی عمل ہے۔ جمالیاتی طریق کار سے میری مراد یہ ہے کہ خوب صورتی کی متعین اور موجود تعریف میں کوئی خلل نہ پڑے، لیکن خوب صورتی کو خلق کرنے کے لیے جو طریق کار کسی مخصوص زمانے تک یا زمانے میں رائج ہوں ان کے علاوہ بھی بعض طریق کار دریافت ایجاد یا دوبارہ متعارف کیے جائیں۔ جمالیاتی معیاروں کی توسیع سے میری مراد یہ ہے کہ خوب صورتی کی مروجہ تعریف کی روشنی میں مثلاً دس چیزیں خوب صورت ٹھہرتی ہوں تو ہم یہ دکھائیں کہ اسی تعریف کی روشنی میں ان دس کے علاوہ بھی کچھ چیزیں خوب صورت ٹھہرتی ہیں۔ جمالیاتی معیاروں میں اس توسیعی سرگرمی سے خوف زدہ نہ ہونا چاہیے۔ اور نہ اس خوش فہمی میں مبتلا ہونا چاہیے کہ نئے معیار وضع ہو رہے ہیں۔ خوف زدہ ہونے والے کہتے ہیں کہ صاحب اگر اس طرح ہر نسل یا ہر زمانے کے ادیب اور نقاد خوب صورت چیزوں کی فہرست میں اضافے کرتے رہے تو ایک وقت وہ آئے گا جب تمام چیزیں خوب صورت ٹھہریں گی۔

اس سوال کے کم از کم دو جواب ممکن ہیں۔ اول تو یہ کہ اگر خوب صورتی کے قائم و دائم معیاروں کی روشنی میں تمام دنیا کی تمام چیزیں خوب صورت ثابت ہوسکتی ہیں تو آپ کر بھی کیا لیں گے؟ نئے معیار آپ بنا نہیں سکتے۔ (اس کی مختصر وجوہ اوپر گذر چکیں، بعض منطقی استدلال میں آئندہ پیش کروں گا۔) لہٰذا آپ کے پاس چارہ ہی کیا ہے؟ اگر تمام دنیا خوب صورت ثابت ہو جائے تو ہونے دیجیے، آپ ناراض کیوں ہوتے ہیں؟ آخر آپ کے پیش رووں نے تسلیم کر ہی لیا کہ آزاد نظم بھی خوب صورت ہے اور پابند نظم بھی اور دونوں کی خوب صورتی کے ثبوت بھی مشترک ہیں۔ اسی طرح آپ بھی کچھ اور چیزوں کی خوب صورتی کے لیے معتبر اور مناسب ثبوت ملنے پر انھیں حسین مان لیجیے۔ اس کے جواب میں کہا جا سکتا ہے کہ ممکن ہے منطق میری گردن دبا کر کوئی بات مجھ سے منوا لے لیکن میری روح اور دل بھی اسے قبول کر لیں، یہ منطق کے بس کا روگ نہیں ہے لیکن اس دلیل میں ایک نہیں بلکہ کئی قباحتیں ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ تاریخ اس بات کی شاہد ہے کہ اگر منطق یا

مشاہدے نے کسی بات کو ثابت کر دیا تو لوگوں کے روح و دل نے بھی اسے قبول کر لیا۔ یہ اس وجہ سے بھی کہ اکثر اشیا کی فہم بھی اسی وقت حاصل ہوتی ہے جب انھیں قبول کر لیا جائے یا کم سے کم انھیں رد نہ کیا جائے۔ سینٹ آگسٹائن (St. Augustine) نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ "میں اعتقاد کرتا ہوں تا کہ سمجھ سکوں"۔ پاسکل (Pascal) نے خدا کے وجود سے بحث کرتے ہوئے بھی یہی نقطۂ نظر اختیار کیا ہے کہ وجود خداوندی کے ثبوت میں جن معجزات وغیرہ کو پیش کیا جاتا ہے ان کے موافق دلائل نہ اتنے مضبوط ہیں کہ انھیں قبول کر لیا جائے اور نہ اتنے کمزور ہیں کہ انھیں رد کر دیا جائے۔ لہٰذا ان دلائل کا اقبال یا انکار عقل کی روشنی میں نہیں ہو سکتا۔ مراد یہ ہے کہ منطق کی رو سے ثابت ہو جانے پر بھی آپ کا دل کسی حقیقت کو قبول نہ کرے، لیکن اسے رد بھی نہیں کر سکتا۔ اور جب رد بھی نہیں کر سکتا تو پھر اس کا اقبال بھی بس ذرا ہی فاصلے پر ہے۔ یہ بات ظاہر ہے کہ آزاد نظم اور ترقی پسند بوطیقا کے ساتھ یہی معاملہ ہوا۔

دوسری بات یہ ہے کہ خوب صورت چیز کو خوب صورت مان لینے کی صلاحیت ہماری ایک بنیادی صلاحیت بلکہ جبلت ہے۔ اگر کانٹ کے نظریات کو تسلیم نہ بھی کیا جائے (میں تسلیم نہیں کرتا) پھر بھی یہ بات تاریخی اعتبار سے ثابت ہے کہ تمام خوب صورت چیزوں میں ایک طرح کا گہرا ربط ہوتا ہے، چاہے وہ مضمر ربط ہو یا واضح دکھائی دے۔ چینی اور یورپی شاعری سے مختلف اشیا کا تصور مشکل ہو سکتا ہے لیکن جب ازرا پاؤنڈ نے ایڈورڈ فنولسا (Edward Fenollosa) کے مسودات پر مبنی اپنے تراجم شائع کیے اور آرتھر ویلی (Arthur Waley) نے چینی نظموں کے ترجموں کا سلسلہ شروع کیا تو تھوڑے ہی دنوں میں ان کی خوب صورتی کا غلغلہ مچ گیا۔ یہ بات قابل لحاظ ہے کہ ازرا پاؤنڈ تا حیات کوشش کے باوجود ان جمالیاتی نظریات کو قبولیت کی سند نہ دلوا سکا جو اس نے بزعم خود فنولسا کے انھیں مسودات سے برآمد کیے تھے۔ لیکن چینی شاعری کو جدید مغربی شعری روایات کا جز بننے میں کوئی دیر نہ لگی۔ تیسری بات یہ ہے کہ اگر کسی چیز کی خوب صورتی ثابت ہو جائے تو پھر آپ کے ماننے نہ ماننے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔

بہ ہر حال یہ تو خوف زدہ لوگوں کے اس اعتراض کا، کہ اگر ہر زمانے میں خوب صورت چیزوں کی فہرست میں اضافہ ہوتا رہا تو ایک وقت وہ آئے گا جب تمام دنیا کی تمام

چیزیں خوب صورت ٹھہریں گی، پہلا جواب ہوا۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ تاریخ ہمیں بتاتی ہے کہ خوب صورت چیزوں کی فہرست میں اضافہ آسانی سے نہیں ہوتا بلکہ اکثر تو صدیاں گذر جاتی ہیں تب کہیں ایک آدھ اضافہ ہوتا ہے۔ اردو کی مثال لیجیے کہ ہمارے یہاں مرثیے کی ہیئت کے لیے مسدس کو قبول کیا گیا۔ نظم کی ہیئت کے لیے معریٰ نظم اور ایک طرح کی آزاد نظم شاعری کے حلقے میں داخل ہوئی۔ غزل کی بحر میں میر نے ہندی سے مستعار لے کر ایک بحر کو مروج کیا۔ اس سے زیادہ ہماری فہرست میں کچھ نہیں۔ شاعری کے محاسن کی تعداد اتنی ہی کی اتنی ہے۔ بس یہ ہوا کہ بعض محاسن کو بعض شعرا نے زیادہ نمایاں کیا اور بعض کو کم۔ دوسری بات یہ ہے کہ بہت سی خوب صورت چیزیں عملی دنیا میں بے کار یا تقریباً بے کار ہوتی ہیں، ان کو خوب صورت ماننے سے کوئی انتشار نہیں برپا ہوتا۔ مثلاً غروب آفتاب کے منظر کو خوب صورت مان لینے سے عملی دنیا میں کوئی چھوٹا سا بھی ہنگامہ پیدا نہیں ہوا۔ خوب صورت چیزوں میں اصلاً کوئی فتنہ انگیزی یا انتشار پردازی نہیں ہوتی، لہٰذا ان کی فہرست میں توسیع و اضافہ خطرناک نہیں ہو سکتا۔ (یہ خیال رہے کہ خوب صورت اشیا اور خوب صورت اعمال الگ الگ چیزیں ہیں۔ عمل در حقیقت اشیا کا تفاعل ہے۔ یہ ممکن ہے کہ کوئی چیز خوب صورت ہو لیکن اس کا تفاعل خطرناک ہو، یا کوئی چیز بدصورت ہو لیکن اس کا تفاعل خوب صورت ہو یا فائدہ مند ہو۔ خوب صورتی کی قدر عام اخلاقی حیثیت سے بے معنی ہے کیونکہ وہ اپنا ہی نظام اخلاق رکھتی اور اس کی تابع ہوتی ہے۔) تیسری بات یہ ہے کہ بہت سی خوب صورت چیزیں اپنی خوب صورتی برقرار رکھتے ہوئے اپنی کارآمدگی کھو دیتی ہیں۔ مرثیے کے لیے مسدس کی ہیئت یا قصیدے کی شاعری اس کی مثالیں ہیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ مرثیے کے لیے مسدس نہایت خوب صورت چیز ہے اور اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ عربی فارسی اردو شعریات کے لیے قصیدہ خوب صورت شاعری ہے لیکن آج مسدس تقریباً اور قصیدہ کلیتاً متروک ہے۔ اس ترک کے باوجود ان کی خوب صورتی مسلم ہے۔ لہٰذا خوب صورت اشیا کی فہرست میں اضافے کا یہ نتیجہ لازمی نہیں کہ یہ فہرست ناممکن حد تک طویل ہو جائے گی اور عملی دشواریاں پیدا کرے گی۔ در اصل یہ ہوگا کہ بعض خوب صورت چیزیں خوب صورت لیکن متروک ہو جائیں گی اور بعض دوسری چیزیں فہرست میں داخل ہو جائیں گی۔

یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر خوب صورت اشیا کی فہرست میں اضافہ ممکن ہے تو

اس فہرست سے بعض چیزوں کا اخراج بھی ممکن ہونا چاہیے۔ اگر ایسا ہے تو پھر اس اخراج کو توسیع کا نام نہیں دے سکتے۔ یہ ایک طرح کی تنسیخ ہی ہوئی، اور اگر تنسیخ ہوئی تو پھر یہ دعویٰ صحیح ہو جاتا ہے کہ خوب صورتی کے معیار بدل سکتے ہیں۔ یہ بات بہ ظاہر دل کو لگتی ہوئی ہے لیکن اس میں بھی کئی گھپلے ہیں۔ سب سے پہلے تو اس نکتے پر غور کیجیے کہ اضافہ اور اخراج، عمل اور ردعمل کی حیثیت نہیں رکھتے۔ یعنی ایسا نہیں ہے کہ فہرست کے مشمولات کی تعداد متعین ہے۔ لہٰذا اگر اس میں چار اضافے ہوں تو چار اخراج بھی ہوں، تاکہ تعداد برابر رہے۔ خوب صورت اشیا کی فہرست راجیہ سبھا کے ممبران کی فہرست نہیں ہے جس میں سے ہر سال ایک تہائی نام خارج ہوتے ہیں اور کل تعداد کے ایک تہائی نام اضافہ کیے جاتے ہیں۔ اگر یہ مان لیا جائے تو اس بنیادی نظریے سے ہاتھ دھونا پڑے گا جس کی رو سے خوب صورت اشیا کی فہرست لامتناہی ہو سکتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ خوب صورت اشیا کی فہرست سے اخراج واقع نہیں ہوتا، ہوتا ہے۔ لیکن یہ ایک خود کار عمل نہیں بلکہ ایک طرح کی زبردستی ہوتی ہے۔

مثال کے طور پر، حالی یا حسرت موہانی نے رعایت لفظی کو خوب صورت چیزوں کی فہرست سے نکال دیا۔ کچھ دن بعد لوگوں کو خود ہی محسوس ہونے لگا کہ رعایت لفظی کو برادری باہر کر دینے کی وجہ سے شعر میں تزئینی پہلو کم ہو گیا۔ پھر یہ بھی دیکھا گیا کہ غالب اور میر اور انیس کیا، اقبال تک کے یہاں رعایت لفظی کے اتنے پہلو موجود ہیں کہ اگر ان کو خوب صورت نہ مانا جائے تو شاعری کے بنیادی تفاعل اور اچھی شاعری کی ایک داخلی صفت سے دست بردار ہونا پڑے گا، یا پھر یہ کہنا پڑے گا کہ رعایت لفظی کو منہا کر کے بھی غالب یا انیس وغیرہ کا کوئی مقررہ شعر پہلے ہی اتنا خوب صورت رہے گا۔ ظاہر ہے کہ کون مائی کا لال کہہ سکتا ہے کہ

غالب: حسن و فروغ شمع سخن دور ہے اسد
پہلے دل گداختہ پیدا کرے کوئی

انیس: ہیم چلے پہ زور گھٹا کچھ نہ کس گیا
جب چلّے مینھ سروں کا سراسر برس گیا

ان اشعار کا حسن رعایت لفظی یعنی فروغ، شمع، گداختہ، دل رحسن، سخن، دل (غالب)

اور زور، گھٹا، چمکے، برس، مینھ، پیہم، چمکے، سروں، سراسر، زور، کس (انیس) کی مناسبتوں کو منہا کر دینے کے بعد بھی باقی رہے گا؟ خوب صورتی کی فہرست کوئی صحیفۂ خداوندی نہیں جس کی تنسیخ یا جس میں سے ایک آدھ چیزوں کا حذف کفر ہو، لیکن چونکہ خوب صورت اشیا کو انسان اپنی فطری مناسبت کی بنا پر پہچانتا ہے اس لیے جو چیز ایک بار خوب صورت مان لی جائے پھر اسے بدصورت کہنا ممکن نہیں ہوتا۔ ترک و اختیار کا تعلق فیشن، ذوق اور طبعی ترجیحات سے ہے۔ لہٰذا ترک و اختیار کی دلیل اس بات کو ثابت نہ کر سکے گی کہ خوب صورتی کے معیار یا اس کی فہرست میں تنسیخ ممکن ہے۔

اب یہاں یہ بات بھی صاف کر لی جائے کہ جمالیاتی معیار کو تغیر پذیر کیوں نہیں کہا جا سکتا اور فیشن یا ذوق عام کو جمالیاتی معیار کا وجہ کیوں نہ دیا جائے؟ دوسرے سوال کا ادعائی جواب تو یہی ممکن ہے کہ جب میں جمالیاتی معیار کو غیر تغیر پذیر کہتا ہوں تو فیشن یا ذوق کی تبدیلی کو جمالیاتی معیار کا درجہ لامحالہ نہ دوں گا۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ محض عقلی گدا ہے۔ اس کی مثال یوں ہوگی کہ میں دعویٰ کروں کہ تمام بلیوں کے چار کان ہوتے ہیں۔ اب جس بلی کو آپ دو کان والی ثابت کر دیں گے میں فوراً کہہ دوں گا کہ یہ بلی ہی نہیں ہے۔ کارل پاپر (KarlPopper) نے اس استدلال کو غیر سائنسی کہا ہے، اس لیے نہیں کہ یہ طریق کار غلط ہے، بلکہ اس لیے کہ اس کی تکذیب نہیں ہو سکتی۔ سائنسی استدلال وہ استدلال ہے جو اس وقت تک صحیح ہے جب تک اس کی تکذیب نہ ہو۔ جب اس کی تکذیب ہو جائے گی تو اگلا یعنی تکذیبی استدلال سائنسی مانا جائے گا۔ اب یہ اس نظریے سے نبرد آزما ہونے والوں کا کام ہے کہ اس کی تکذیب میں استدلال لائیں۔

میرا کہنا یہ ہے کہ فیشن یا ذوق عام کو جمالیاتی معیار کا اعتبار اس لیے نہیں مل سکتا کہ جمالیاتی معیار میں کہیں نہ کہیں، کسی نہ کسی طرح، ایک لازمیت ہوتی ہے۔ یہ لازمیت پہلی سطح پر اس زبان کا فاصلہ ہوتی ہے جس کے ادب میں وہ جمالیاتی معیار جاری و ساری ہے۔ اور دوسری سطح پر تمام ادب کا (یعنی اس تمام ادب کا جسے اعلیٰ ادب کہا جاتا ہے) خاصہ ہوتی ہے۔ زبان کی ماہیت پر جدید غور و فکر نے یہ بات بڑی حد تک ثابت کر دی ہے کہ زبان کی اصل اور اس کے سرچشمے انسانی لاشعور اور اس کی حیاتیاتی حقیقت ہی میں کہیں پوشیدہ ہیں۔ زبان کے وجود کا بیوہاری نظریہ اب تقریباً بالکل مسترد ہو چکا ہے۔ اس استرداد کا بیشتر اعزاز

چامسکی کو ہے جس نے زبان کے مختلف مظاہر کے بارے میں ثابت کیا ہے کہ انسان انھیں اپنے ماحول سے نہیں بلکہ اپنے بطون سے حاصل کرسکتا ہے۔ اس تصور کا آغاز برٹرنڈ رسل اور وٹگنش ٹائن (Wittgenstien) کے علاوہ ماسکو اسکول کے ماہرین لسانیات کے یہاں بھی ڈھونڈا جا سکتا ہے لیکن اس کو مشرح اور منضبط شکل میں پیش کرنے کا سہرا نوم چامسکی (Noam Chomsky) کے سر ہے۔ چامسکی کا عظیم ترین کارنامہ یا اس کی عمیق ترین بصیرت یہ ہے کہ اس نے اس بات پر اصرار کیا کہ انسان کے لسانی بیوہار کی توضیح و تفصیل میں اس نکتے پر پورا دھیان دینا ضروری ہے کہ ہم سیکڑوں الفاظ کے گروہوں، جوڑوں اور فقروں یعنی Combination and sets کو بے تکان اور بے سعی استعمال کرتے چلے جاتے ہیں لیکن ان فقروں یا گروہوں کو ہم نے کسی سے سیکھا نہیں ہوتا اور نہ ہی ہمارے ماحول میں کسی ایسے منبع کی نشان دہی کی جا سکتی ہے جن کو ان استعمالات کا سرچشمہ قرار دیا جاسکے۔ جارج اسٹائنر (George Steiner) نے چامسکی پر جو مفصل مضمون لکھا ہے اس پر اظہار خیال کرتے ہوئے چامسکی ایک جگہ کہتا ہے:

> ''[میرے خیالات کی] صحیح تر ترجمانی اس مفروضے سے ہوگی کہ قواعد کے بنیادی اصول انسانوں کے ذہنوں میں زیر سطح واقع ہونے والے یا موجود رہنے والے اسٹرکچروں کو پیدا کرتے ہیں اور درجہ بہ درجہ ان زیر سطح اسٹرکچروں کو سطح پر نمایاں شکل میں متبدل کر دیتے ہیں اور سطح پر نمایاں اسٹرکچر پھر صوتیاتی اصطلاحوں [یعنی الفاظ] کے ذریعہ راست اظہار حاصل کر سکتے ہیں۔''

جب یہ بات مان لی گئی کہ زبان اور اس کا عمل دونوں انسان کی حیاتیاتی حقیقت سے زیادہ متعلق اور ماحول یا بیوہار کا اثر ان پر کم تر پڑتا ہے،تو پھر یہ تسلیم کر لینا بھی مشکل نہ ہوگا کہ زبان کے بہترین اظہار، یعنی ادب، میں جو جمالیاتی اصول کار فرما ہوں گے ان میں ایک طرح کی لازمیت اور اصلیت ہوگی۔ ان کا تعلق فیشن، زمانے کی ہوا، ماحول کے دباؤ اور مذاق عام سے نہ ہوگا۔ مذاق عام اور فیشن وغیرہ انسان کے تخلیق کردہ مدرکات ہیں لیکن زبان عمیق ترین سطح پر جس طرح انسان کو اظہار پر مجبور کرتی ہے، ان اصولوں پر انسان کا حکم نہیں چلتا۔ غالب کا مشہور واقعہ آپ کو معلوم ہوگا کہ انھوں نے لڑکپن میں ایک غزل

کی ردیف کہ چہ بمعنی ''یعنی چہ'' رکھی تو ان کے مولوی صاحب بہت خفا ہوئے کہ کیا مہمل ترکیبیں اور فقرے گڑھتے رہتے ہو۔ کچھ دن بعد غالب کو یہی ''کہ چہ'' بمعنی ''یعنی چہ'' ظہوری کے یہاں مل گیا اور استاد کو قائل ہونا پڑا۔ واقعہ غلط ہو یا صحیح، لیکن اس سے انسانی زبان کے سرچشموں پر روشنی ضرور پڑتی ہے کہ انسان کو اگر اظہار سے مناسبت ہو تو لاشعور یا حیاتیاتی عمل کے ذریعہ وہ ایسے الفاظ اور فقرے دریافت یا اختراع کر لیتا ہے جن کا اس کے علم یا ماحول سے کوئی تعلق ثابت نہیں ہو سکتا۔ آخر لوگوں نے ہزاروں تراکیب، استعارے، فقرے اور کہاوتیں کس طرح بنا لیں؟

اگر بیوہاری (Behaviorist) نظریۂ لسان بالکل درست نہیں بلکہ نیم درست ہے تب بھی یہ کہنا پڑے گا کہ فارسی اردو اہل زبان نے جو نئی ترکیبیں زبان میں داخل کی ہیں ان کا وجود ہی نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ مثلاً ''خلعۂ زریں'' اور ''شاخ آفتابی'' بہ معنی ''شعاع آفتاب'' اور ''شاخ ناشکستہ'' بہ معنی ''جو ان مغرور و گردن کش'' قسم کی ہزاروں استعاراتی ترکیبیں جن لوگوں نے پہلی بار استعمال کی ہوں گی انھوں نے ان کو مدرسوں میں تو پڑھا نہ ہوگا، اور اگر مدرسے میں پڑھا ہوگا تو وہاں تو آخر کسی نے انھیں پہلی بار اپنی جودت طبع سے اختراع کیا ہوگا۔

حاصل کلام یہ کہ جب زبان کا وجود حیاتیاتی زیادہ ہے، منطقی اور خارجی کم، تو لسانی اظہار کی خوب صورتی کے طریقے وقتاً وقتاً جبریہ دباؤ کے تحت کچھ ٹس سے مس تو ہو سکتے ہیں لیکن فیشن اور مذاق عام کے تغیر سے متعلق نہیں ہو سکتے۔ شاعری میں لسانی توڑ پھوڑ کی کوئی ایسی مثال نہیں ہے جو کلیۃً نئی ہو۔ تمام توڑ پھوڑ کے امکانات زبان کے ساتھ ساتھ وجود میں آتے رہتے ہیں۔ آخر اس کی کیا وجہ ہے کہ ایرانیوں نے عربی، ترکی، فرانسیسی الفاظ تو مستعار لیے اور ان پر کسرۂ اضافت کا عمل جائز قرار دیا لیکن عربی الف لام اور فرانسیسی De la یا Du کو قبول نہیں کیا؟ ظاہر ہے کہ الفاظ کا مستعار لینا ایک خارجی عمل ہے لیکن قواعد ایک داخلی اور لازمی صفت ہے۔ لہٰذا ایرانیوں نے ''شعاع آفتاب'' اور ''گل بدن'' اور ''ماشین چی'' تو بنا لیے لیکن فرانسیسی یا عربی قواعد مستعار نہیں لی۔ اردو کے ملاؤں یعنی زبان دانوں نے یہی غلطی کی کہ انھوں نے فارسی سے الفاظ کے علاوہ قواعد بھی مستعار لینا چاہی اس لیے انھوں نے دیسی اور بدیسی الفاظ کے درمیان کسرۂ اضافت کو غلط سمجھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ زبان ارتقا کی ایک بڑی جہت سے محروم کر دی گئی۔

دوسرا نکتہ یہ ہے کہ اگر فنی خوب صورتی کے معیار بدلتے رہتے ہیں تو گذشتہ خوب صورتیوں کی فہم اور ان سے لطف اندوزی کی راہیں مسدود ہونا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ اجنبی زبان کا سد سکندری عبور نہ کر سکنے کے باوجود ترجمے کے ذریعہ ہم غیر ملکوں، دور افتادہ تہذیبوں اور زمانوں کے ادب سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ خود اپنے ہی تہذیبی پس منظر کے وہ مظہرات جو اس تہذیبی آب و ہوا کے مٹ جانے کی وجہ سے ہم سے دور ہو گئے ہیں۔ ہمارے لیے اب بھی زندہ ہیں۔ غالب اور میر تو پھر بھی نزدیک ہیں۔ وہ کیا چیز ہے جو ہمیں محمد قلی قطب شاہ کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے میں معاون ہوتی ہے؟ اگر جمالیاتی معیار بدلنے والے ہوتے تو اس زمانے سے زیادہ مختلف اور منقطع زمانہ کون سا ہوگا جس میں دس دس پندرہ پندرہ برس کے عرصے میں شہروں کی شکلیں بدل جاتی ہیں۔ اخلاقی اصول بدل جاتے ہیں اور تہذیب کے ظاہری مظاہر اتنی قلابازیاں کھا لیتے ہیں کہ الٹے سیدھے کا پتا نہیں چلتا۔ ہم لوگوں نے تقسیم ہند جیسا زلزلہ آگیں واقعہ دیکھا ہے اور جانتے ہیں کہ ۱۹۴۷ کے بعد کوئی چیز ویسی نہیں جیسی کہ وہ ۱۹۴۷ کے پہلے تھی۔ لیکن اس کے باوجود گذشتہ دنوں کا ادب ہمارے لیے بند کتاب نہیں ہے۔ صرف اس وجہ سے کہ فنی حسن کے معیار اپنی اصلیت اور داخلیت میں وہی ہیں جو تھے۔

میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ فنی خوب صورتی کا معیار نہیں بدلتا لیکن یہ ممکن بلکہ مستحسن ہے کہ فنی خوب صورتی یا شعری جمالیات کے اس معیار کو حاصل کرنے کے لیے نئے نئے طریق کار کو نئے معیار کا اظہار سمجھ لیتے ہیں۔ لیکن اس نکتے کی وضاحت کے پہلے گذشتہ سے متعلق ایک نکتہ اور ہے اور جس پر تبصرہ ضروری معلوم ہوتا ہے۔ ہمارے یہاں شعری جمالیات کا ذکر عام طور پر اس نہج سے ہوتا ہے کہ یہ جمالیات صرف شعر ہی پر منطبق ہو سکتی ہے۔ ایسا نہیں ہے۔ شعری جمالیات کی تفکیری اساس اتنی عمومی ہوتی ہے یا اتنی عمومی ہونی چاہیے، کہ وہ کم سے کم لسانی تخلیقی اظہار کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کر سکے۔ یعنی جن شعری جمالیاتی نظریات کا اطلاق شعر پر کیا جاتا ہے انھیں کا کم و بیش اطلاق دوسرے اصناف سخن، علی الخصوص افسانہ یعنی فکشن اور ڈراما پر ہو سکے۔ شعریات کی اس وحدت کا احساس مغربی مفکروں اور خاص کر ان جرمن مفکروں کو شدت سے رہا ہے جنھوں نے ناول کی نظریہ سازی میں کارہائے نمایاں انجام دیے۔ ناول کا ایک جدید جرمن مفکر فرانز اسٹانسل (Franz Stanzel) کہتا ہے:

"جب کہ غنائیہ اور ڈرامائی اصناف اپنے بارے میں ایک مضبوط نظریاتی نظام کے وجود کا دعویٰ کر سکتی ہیں، ناول خود کو ذرا تنگ صورت حال میں پاتا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ دوسری ادبی اصناف اور ہیئتوں کے مقابلے میں ناول کی روایت یہ رہی ہے کہ اس کو کم تر درجے کی صنف مانا گیا...

ادب پارے کی تجسیم کے دوران انفرادی الفاظ اور جملوں کا منتشر مفہوم ہی قاری کے تخیل تک نہیں پہنچتا بلکہ آواز اور پیکر کی سطح پر اظہار کی قوت بھی بروئے کار آتی اور افسانوی دنیا کو متاثر کرتی ہے۔ یہ بات درست ہے کہ ناول میں ادب پارے کی یہ دو سطحیں (آہنگ اور پیکر و استعارہ) مشکل ہی سے اس شدت کو چھوپاتی ہیں جو کلام موزوں میں مضمر ہوتی ہے۔ لیکن ناول کی نسبتاً زیادہ ضخامت کی بنا پر ان کا مجموعی اثر زیادہ پر قوت ہوتا ہے اور نظر انداز نہیں کیا جا سکتا...

بہر حال، ان سب سے زیادہ جس بات کا خیال ناول کے مفسرین و شراح کو رکھنا چاہیے، وہ طریقہ اور نہج ہے جس سے بیانیہ کا دھاگا بہ تدریج کھلتے جانے کے ذریعہ قاری کے تخیل میں ایک دنیا خلق ہوتی ہے۔"

مندرجہ بالا اقتباس سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ناول کی تعبیر و تعیین قدر میں وہی اصول کسی نہ کسی طرح کار فرما ہوں گے جو شاعری میں بروئے کار آتے ہیں۔ ڈرامے کا معاملہ تو اور بھی صاف ہے کیونکہ وہ تو نظم میں بھی لکھا جا سکتا ہے۔ لہٰذا شعری نظریہ ساز حضرات یا تو یہ ثابت کریں کہ شعری خوب صورتی کے معیاروں میں جو تبدیلیاں ہوتی یا ہو رہی ہیں وہ ناول اور ڈرامے کے نظریے پر بھی کارگر ہیں یا پھر یہ کہیں کہ مبینہ جدید شعری جمالیات ناول اور ڈراما کو نظر انداز کرتی ہے۔ موخر الذکر دعویٰ کئی اعتبار سے مہلک ہوگا کیونکہ مقامی اور مخصوص ہیئتی اختلاف امتیازات سے ماورا تخلیقی فن کی نوعیت ایک ہوتی ہے۔ اسٹاٹسل کا مندرجہ بالا بیان تو اس کا شاہد ہے ہی لیکن اس کے علاوہ ناول کی تمام علمی شعریات اس نظریے کی توثیق

کرتی ہے۔ چنانچہ ناول کے پہلے انگریز نظریہ ساز فیلڈنگ(Henry Fielding) نے اسے ''نثر میں مزاحیہ انداز کا رزمیہ'' کہا تھا اور ناول کا رزمیہ پن جدید فرانسیسی نظریہ سازوں مثلاً مشل بتور (Michel Butor) اور رولاں بارت (Roland Barthes) نے بھی تسلیم کیا ہے۔ رولاں بارت نے تو اپنی بعض تحریروں میں ناول کے مقابلے میں المیہ کی شدید مخالفت کا دعویٰ کیا ہے۔ ہرچند کہ اس کے خیالات کی نہج دوسری ہے (یعنی وہ ناول کو نام نہاد المیاتی معنویت سے آزاد کرانا چاہتا ہے) لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ وہ بھی ناول کو ایک طرح کا رزمیہ سمجھتا ہے۔ اس کا بیان ہے کہ المیہ محض انسانی بدنصیبی کو جمع کرنے اور پھر اسے ضروری قرار دینے کا طریقہ ہے۔ یہ بات الگ ہے، لیکن ناول کی شعریات شاعری سے مختلف نہیں ہوتی اس کا اسے پورا احساس ہے۔ ناول بھی حقیقت کو خلق کرتا ہے، اس لیے اس کا تفاعل وہی ہے جو شاعری کا ہے۔ ملاحظہ ہو:

> ''لہٰذا ماضی مطلق آخر صورت حال میں نظم و ضبط اور اس کے نتیجے میں ایک طرح کے سکوت اور بے حرکتی کا اظہار ہے۔ یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ حقیقت نہ پراسرار اور نہ لایعنی معلوم ہوتی ہے، بلکہ واضح اور تقریباً مانوس ہو جاتی ہے اور ہر لحہ دوبارہ خلق ہوتی ہوئی اور تخلیقی فن کار کے ہاتھوں میں استمرار پاتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔''

روب گریئے (Robbe-Grillet)ضرور ناول کے لیے نئی شعریات بنانے کا دعویٰ رکھتا ہے لیکن اس کا بھی دعویٰ درحقیقت طریق کار کو محدود ہے، اس پر آئندہ گفتگو ہوگی۔ جہاں تک ڈراما کا سوال ہے، ارسطو کا قول فیصل موجود ہی ہے کہ المیہ میں رزمیہ کے اور طربیہ میں ہجویہ کے (یعنی ڈراما میں شاعری کے) تمام عناصر موجود ہیں۔ ان باتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے جدید معیاروں کی تلاش میں ناول اور ڈراما کے تقاضوں کو پیش نہ رکھنا ممکن نہیں ہے۔ مجھے جدید ناول اور ڈراما کی شعریات میں کوئی ایسی تبدیلی نظر نہیں آتی جو نئے معیاروں کے بغیر نہ سمجھی جاسکے۔ اسی لیے میں بار بار کہتا ہوں کہ بعض حلقوں میں جو یہ خیال (غالباً ترقی پسند حلقوں کے زیر اثر یا ان کے علی الرغم) پیدا ہو گیا ہے کہ جدید شاعری کسی جدید قسم کی جمالیات کی متقاضی ہے، یہ محض ایک غلط فہمی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ غالب اور میر ہمارے عہد میں ہوتے تو ہماری طرح کی شاعری کرتے اور اگر ہم لوگ ان کے زمانے

میں ہوتے تو ان کی طرح کی شاعری کرتے۔ یہ نتیجہ اس حقیقت کی روشنی میں ناگزیر ہے کہ غالب اور میر سے ہم آج بھی لطف اندوز ہوتے ہیں اور ان کی بصیرتیں آج بھی ہمارے لیے صحیح اور کارآمد ہیں۔

جس جمالیات یا جس جمالیاتی معیار کے پس منظر میں ہم سب کام کر رہے ہیں اور ہمارے پیش رو بھی گرم کار رہے ہیں، اسے چند لفظوں میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ اول تو یہ کہ تخلیقی فن حقیقت کو دوبارہ خلق کرنے کا ذریعہ ہے۔ چنانچہ سردار جعفری نے بھی کہا ہے کہ اس زمانے میں خلاق صرف دو ہیں۔ ایک تو مزدور اور دوسرا شاعر۔ یہ اور بات ہے کہ مزدور اور شاعر کو شانہ بہ شانہ رکھ دینے سے شاعری محض ایک کرافٹ اور دست کاری قسم کی چیز رہ جاتی ہے۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ شاعر خلاق ہوتا ہے۔ حقیقت کو دوبارہ خلق کرنے کا ذریعہ یا تو یہ ہو سکتا ہے کہ شاعر اپنے ماحول سے اسے دوبارہ دریافت کرے اور پھر الفاظ میں ڈھالے، یا وہ خود کو غیر جانب دار تصور کرکے حقیقت کو اس طرح قبول کر لے جیسی کہ اسے بتائی گئی ہے کہ وہ ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ دونوں طریق کار بہ یک وقت یا باری باری کام میں لائے جائیں۔ مثلاً غزل میں پہلا طریق کار اور قصیدے میں دوسرا طریق کار اور مرثیے میں دونوں کا امتزاج نظر آتا ہے۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ فن پارہ اپنی خوب صورتی میں قائم بالذات ہوتا ہے، یعنی اس کی اپنی خوب صورتیاں ہوتی ہیں جو اس مشاہداتی یا تعقلاتی یا تاثراتی مظروف کے علاوہ ہوتی ہیں جو فن پارے میں بند یا حل کیا جائے۔

ترقی پسند نظریہ سازوں نے بھی اس حقیقت کا دبے یا کھلے لفظوں میں اعتراف کیا ہے۔ چنانچہ مجنوں گورکھ پوری نے ایک جگہ لکھا ہے کہ شاعر جو کچھ سوچتا اور محسوس کرتا ہے وہ قائم بالذات اور مقصود بالذات ہوتا ہے۔ ممتاز حسین کہتے ہیں: ''تخلیقی آرٹ کی ایک مخصوص تکنیک ہوتی ہے جو آرٹ کے قوانین حسن کو پیہم برتنے کی صورت میں ابھرتی ہے۔'' تیسرا نکتہ یہ ہے کہ فن کارانہ اظہار کی سطح پر لفظ اور معنی یعنی موضوع اور ہیئت میں کوئی فرق نہیں۔ یہ بات بھی ترقی پسند نقادوں نے کسی نہ کسی طرح مانی ہے۔ مجنوں گورکھ پوری کہتے ہیں :

''کامیاب ادب میں لفظ اور معنی کے درمیان کوئی دوئی نہیں

رہتی۔ لفظ ہی معنی اور معنی ہی لفظ ہوتا ہے۔ شاعر کا کام نہ صرف
یہ ہے کہ معنی کے لیے لفظ تلاش کرے بلکہ اس کا سب سے بڑا
کمال یہ ہے لفظ کی معنوی کیفیت کو بڑھا دے۔'' (''نکات
مجنوں'' صفحہ ۱۵۴)

ڈاکٹر عبدالعلیم، سجاد ظہیر اور ممتاز حسین نے بھی کم و بیش ان ہی خیالات کا اظہار کیا ہے۔صرف احتشام صاحب بار بار زور دیتے رہے ہیں کہ زوال پذیر ادب میں ہیئت کو موضوع پر تقدم حاصل ہوتا ہے۔ ورنہ انقلابی یا ترقی پسند ادب میں مواد یا موضوع ہمیشہ ہیئت پر مقدم رہتا ہے۔ ہندوستان کے علاوہ مغرب کے بھی نظریہ سازوں میں احتشام صاحب اس مقام پر تنہا ہیں۔ بعض کمیونسٹ حضرات ارنسٹ فشر (Ernest Fischer) کو تسلیم نہ کریں گے۔ (لیکن وہ لوگ تو لوکاچ کو بھی قبول نہیں کرتے، اس کا کیا علاج) لیکن عمومی طور پر لوگ ارنسٹ فشر کو اشتراکی ادبی مفکروں میں ممتاز سمجھتے ہیں۔ فشر اشتراکی حقیقت نگاری اور اشتراکی فن میں فرق کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اشتراکی حقیقت نگاری کی اصطلاح کا بدقسمتی سے اکثر غلط استعمال ہوا ہے اور ان چیزوں کو اکثر اشتراکی حقیقت نگاری کا آئینہ دار بتایا گیا ہے جو در حقیقت محض پروپگنڈائی خیالات کو آدرشی زور شور سے پیش کرتی ہیں۔ وہ اس طرح کے ''اشتراکی فن'' کو اشتراکی حقیقت نگاری اور اس کے مشمولات کو موضوع یعنی Content کا درجہ نہیں دیتا۔ اس کا خیال ہے کہ فن پارے کا مرکزی خیال Subject اور موضوع Content الگ الگ چیزیں ہیں:

''مرکزی خیال کو موضوع کا درجہ فن کار کے رویے ہی کے ذریعے
مل سکتا ہے، کیونکہ موضوع صرف یہ نہیں ہے کہ کیا پیش کیا گیا
ہے، بلکہ یہ بھی وہ کس طرح پیش کیا گیا ہے، کس سیاق و سباق
میں اور انفرادی اور سماجی شعور کے کس درجے سے پیش کیا گیا
ہے... ہر چیز کا انحصار فن کار کے نقطۂ نظر پر ہوتا ہے۔''

لہٰذا فشر کو مرکزی خیال یعنی Subject کی اہمیت سے انکار نہیں ہے لیکن وہ صاف کہتا ہے کہ فن پارے کے موضوع اور معنی اس کے مرکزی خیال کی حدود سے آگے نکل جاتے ہیں۔

فنی تخلیق، حقیقت کی تخلیق نو ہے، فن پارہ قائم بالذات ہوتا ہے اور اس میں لفظ و معنی کی وحدت ہوتی ہے۔ ان تین تصورات کی تکمیل شعری جمالیات کے چوتھے اصول سے ہوتی ہے کہ یہ تین باتیں اسی وقت قائم ہوتی ہیں جب فن کار اپنی بصیرت کے اظہار کے لیے علامت، استعارہ، پیکر اور دوسرے جدلیاتی نوعیت کے الفاظ کا استعمال کرتا ہے۔ مجنوں صاحب نے کبھی کبھی گھبرا کر استعارے کی اہمیت سے انکار کیا ہے لیکن ان کی تنقید اکثر تضاد بیانی کا شکار رہی ہے۔ چنانچہ وہ جگہ جگہ استعارے کی توثیق بھی کرتے نظر آتے ہیں، لیکن ممتاز حسین کے مضمون ''رسالہ در معرفت استعارہ'' کے ہوتے ہوئے کوئی ترقی پسند نظریۂ شعر استعارے کا منکر نہیں ہو سکتا۔ سردار جعفری کی حالیہ تنقیدیں بھی استعارے اور دوسرے جدلیاتی الفاظ (خاص کر پیکر) کے تذکرے سے مملو ہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ نقد شعر کے تمام مسائل انھیں چار نکات سے وابستہ ہیں، لیکن بہ حیثیت مجموعی ان نکات کو نقدِ شعر کی اساس بنایا جا سکتا ہے۔ بعض مسائل ایسے ہیں جن کا تعلق شعریات کی فکری اساس کے ساتھ ساتھ شعری طریق کار سے بھی ہے۔ چنانچہ یہ سوال لائق توجہ ہے کہ شاعری کو کائنات کی تخلیق نو کہا جائے یا اسے کائنات نو کی تخلیق تصور کیا جائے؟ فرانسیسی علامت نگاروں علی الخصوص بودلیئر، ریں بو اور ملارمے کی بیش تر توجہ اس نظریے کی بنیاد مضبوط کرنے پر صرف ہوئی ہے کہ شاعری کائنات نو کی تخلیق ہے۔ لیکن اپنی انتہا کی منزل پر پہنچ کر کائنات کی تخلیق نو بھی ایک طرح کی نئی دنیا خلق کرتی ہے اور اسی لیے شعر کو قائم بالذات کہا جاتا ہے۔ اسی طرح یہ مسئلہ بھی دل چسپ ہے کہ خوب صورت اشیا کی تعریف اور خوب صورتی کی تعریف دراصل ایک ہی شے ہے یا یہ الگ الگ حیثیت رکھتی ہیں؟ ایک طرف تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہم خوب صورت اشیا ہی کو دیکھ کر خوب صورتی کی تعریف متعین کرتے ہیں۔ لیکن جواب میں یہ کہنا بھی ممکن ہے کہ اگر دنیا میں کوئی بھی خوب صورت شے باقی نہ رہی تو بھی خوب صورتی کا تصور باقی رہنا چاہیے، بہ شرطے کہ آپ خوب صورتی کو کائناتی حقیقت کا ایک حصہ مانیں، یعنی یہ فرض کریں کہ خوب صورتی اضافی نہیں بلکہ ایک مطلق قدر ہے۔ اگر اس نظریے سے انکار کیا جائے تو شعری جمالیات کی بنیادیں منہدم ہوتی نظر آتی ہیں کیونکہ خوب صورت شاعری کا وصف یہ ہونا چاہیے کہ وہ فی نفسہ خوب صورت ہو، چاہے اس کو پڑھنے والا کوئی بھی شخص موجود نہ ہو۔ وہ خوب صورتی جو تمام و کمال دیکھنے یا

پڑھنے والے کی محتاج ہو، اصلاً خوب صورتی نہیں بلکہ مذاق عام یا فیشن کا اظہار ہے۔

یہاں پر یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ پھر اس تنقیدی نظریے کی واقعیت کیا ہے کہ ہر شخص کے لیے شعر اپنا الگ حسن اور اپنی الگ معنویت رکھتا ہے۔ اس مسئلے کو سلجھانے میں مشکل یہ آپڑتی ہے کہ ہم اکثر معنویت اور حسن کو ایک ہی چیز سمجھ بیٹھتے ہیں اور ذاتی تجربے، ماحول، تربیت یا افتاد مزاج کی روشنی میں شعر کے جو معنی دریافت کرتے ہیں اسے شعر کے حسن سے تعبیر کرتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ شعر کی معنویت اور حسن میں ایک باریک سافرق ہے۔ چونکہ خوب صورت شعر تقریباً ہمیشہ معنی خیز یا معنویت سے بھر پور بھی ہوتا ہے اس لیے اس فرق کا نظر انداز ہو جانا کوئی حیرت انگیز بات نہیں ہے۔ ورنہ واقعہ یہ ہے کہ معنی کی کثرت شعر کی خوب صورتی میں حارج نہیں ہوتی۔ لیکن کثیر المعنویت کے بغیر بھی شعر خوب صورت ہو سکتا ہے۔ چینی شاعری میں معنی کی وہ کثرت نہیں جو غالب یا شیکسپیئر کے یہاں ہے لیکن چینی شاعری کی خوب صورتی میں کسے کلام ہو سکتا ہے؟ (اس تحسین میں ماؤسی تنگ کی شاعری بھی شامل ہے۔) شعر کی معنویت اس کی خوب صورتی کا محض ایک حصہ ہے، انتہائی سطح پر ممکن ہے کہ شعر بے معنی ہو لیکن پھر بھی خوب صورت ہو (ملارمے کی بعض نظمیں مثال میں پیش کی جا سکتی ہیں)۔ نکتہ در اصل یہ ہے کہ شعر کی معنویت یا شعر کے معنی محض وہ معنی نہیں ہوتے جنھیں الفاظ میں بیان کیا جا سکے۔ بہت سی شاعری میں معنی کا وہ مظروف بہت کم ہوتا ہے جسے الگ کرکے دکھایا جا سکے کہ لیجیے صاحب اس شعر کے یہ معنی ہیں، مصحفی کا یہ شعر لے لیجیے ؎

چلے بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا

اس شعر میں ایسے کوئی معنی نہیں جن کو الفاظ کے ذریعہ ظاہر کیا جا سکے۔ خیر یہاں تو پورا شعر ہی محض ایک مبہم کیفیت یا خواب آمیز منظر کا اظہار کرتا ہے۔ حافظ کے مندرجہ ذیل اشعار میں لفظی مفہوم بالکل واضح ہے، لیکن معنی بالکل سمجھ میں نہیں آتے، یا ناپید ہیں ؎

گیسوے چنگ ببرید بہ مرگ مئے ناب
تاہمہ مغ بچگاں زلف دوتا بکشایند

نامۂ تعزیت دختر رز بنویسید

تا حریفاں ہمہ خوں از مژہ ہا بکشایند

مرگ مئے ناب اور دختر رز کی موت پر تعزیت نامے، یہ محض کیفیات ہیں جن کی تفصیل وتوضیح ناممکن ہے۔ زلف دوتا کھولیں (یا کاٹیں) اور گیسوے چنگ کاٹے جائیں (مراد غالبًا یہ ہے کہ چنگ کے تار توڑ جائیں) ان میں کیا رشتہ ہے اور دوستوں کو تعزیت نامۂ دختر رز کے بعد ہی کیوں رونا آئے، اس کے مرنے پر کیوں نہ آئے اور دختر رزیا مئے ناب کی موت ہی کیوں ہوئی؟ ان مسائل کو حل کرنے کے لیے ابہام کا سہارا نہیں لیا جا سکتا۔ اگر ابہام فرض کرتے ہوئے ان سوالوں کے جواب تلاش کیے جائیں گے تو مایوسی ہوگی، بلکہ یہ اشعار مہمل ٹھہریں گے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ باتیں جواب طلب ہیں ہی نہیں۔ مجھے ان دونوں اشعار میں سخت ماتمی اور تلخ مایوسی کی کیفیت محسوس ہوتی ہے اور بس۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ شعر کی خوب صورتی کو اس لیے قائم بذلتہٖ قرار دینا چاہیے کہ وہ اپنی اصل حیثیت میں کسی قاری یا سامع کی محتاج نہیں ہوتی۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ قاری یا سامع جس قسم کا مفہوم شعر سے عموماً برآمد کرتا ہے ویسا مفہوم اگر نہ موجود ہو تب بھی شعر خوب صورت ہو سکتا ہے۔ لہٰذا یہ نظریہ کہ ہم شعر کی بہت سی معنویت خود خلق کرتے ہیں، شعر کے حسن کو مطلق ٹھہرانے میں مانع نہیں ہوتا۔ شعر کی معنویت کا مسئلہ در اصل علم معنی کا مسئلہ ہے۔ شعر میں ایک تو بنیادی معنی ہوتے ہیں جن پر سب کا اتفاق ہوتا ہے اور دوسرے معنی یا معانی وہ ہوتے ہیں جو ہم اپنی افتاد، مزاج، ماحول، تربیت، ذاتی تجربے اور تہذیبی پس منظر کی روشنی میں اس سے برآمد کرتے ہیں۔ شعر جتنے ہی زیادہ معانی کا متحمل ہوگا اتنا ہی اچھا ہوگا۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ جس شعر میں معنویت کم ہوگی یا جس کے معنی کو ہم روزمرہ کے الفاظ میں نہ بیان کر سکیں گے وہ لامحالہ بدصورت ہوگا۔ شعر کی خوب صورتی اور معنویت ایک دوسرے کی تکذیب نہیں کرتے، یہ الگ الگ وجود رکھتے ہیں۔ بہترین شعر، ظاہر ہے، کہ وہی ہوگا جس میں خوب صورتی اور معنویت دونوں موجود ہوں اور ایک دوسرے کی پشت پناہی کرتے ہیں۔ رعایت لفظی کا یہی سب سے بڑا جواز ہے۔

دوسرا نکتہ یہ ہے کہ مانا شعر کی بہت ساری معنویت نقاد یا قاری کی حیثیت سے ہم خلق کرتے ہیں، لیکن اس معنویت کی دلیل اس کا وجود ہی ہے، یعنی اگر وہ معنویت شعر میں نہ

ہوتی تو ہم اسے کہاں سے تلاش کر لاتے؟ چنانچہ نقاد یا قاری کی خلق کردہ معنویت بھی دراصل شعر میں مضمر ہوتی ہے، لہٰذا وہ اپنے وجود کے لیے نقاد یا قاری کی محتاج نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر کسی بالکل ہی نئے رنگ کا پھول اگر کہیں جنگل میں کھلے اور کوئی اسے نہ دیکھے تو اس کا مطلب یہ تو نہیں ہوسکتا کہ وہ پھول اور رنگ بنے ہی نہیں۔ زیادہ سے زیادہ آپ کہہ سکتے ہیں کہ ہم ایسی اشیا کا وجود ثابت نہیں کر سکتے جنھیں کسی نے نہ دیکھا ہو یا جنھیں کوئی نہ دیکھ سکے (دیکھنا بہ معنی ادراک کرنا) یہ علم وجود کا ایک مسئلہ ہے جسے یہاں چھیڑنا فضول ہوگا۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ مفروضے کی حد تک ایسا پھول تصور کیا جا سکتا ہے جو بالکل ہی نئے رنگ کا ہو اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ چاہے اس پھول کو کسی نے بھی نہ دیکھا ہو لیکن اگر اس کا وجود ہے تو پھر ہے۔ اسی طرح اگر شعر میں حسن یا معنویت ہے تو پھر ہے، چاہے اس کو سامع یا قاری میسر ہو یا نہ ہو۔

خوب صورتی اشیا کا اپنا وصف ہوتی ہے۔ اس کی تعریفیں جتنی بھی اور جیسی بھی بنائی جائیں، وہ سب کسی نہ کسی طرح اس قائم بالذات وصف کی تابع ہوں گی۔ خوب صورتی کی تعریف اور خوب صورت اشیا کی تعریف میں یہی فرق ہے۔ ایرک نیوٹن (Eric Newton) نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ خوب صورتی کے تمام قوانین کو وضع کرنا اور بیان کرنا ضروری نہیں ہے۔ بس یہ یقین کافی ہے کہ ایسے قوانین موجود ہیں۔ کائنات کے مقابلے میں انسانی تجربہ بہرحال موجود ہے۔ لیکن تجربے کی روشنی میں ایسے قوانین نہیں وضع ہو سکتے جو تمام کائناتی مظاہر کا احاطہ کر سکیں۔ یہی ایک دلیل اس دعوے کے لیے کافی ہے کہ خوب صورتی کے معیار بدلے نہیں جا سکتے۔ خوب صورتی کی تعریفیں اس لیے بدل سکتی ہیں کہ طریق کار یا نقطۂ نظر کسی چیز میں کوئی شخص نیا پہلو دکھا سکتا ہے، یا کسی پرانے پہلو کو نئے ڈھنگ سے پیش کر سکتا ہے۔ لیکن یہ تعریفیں بھی اسی حد تک درست ہوں گی جس حد تک ان کا اطلاق خوب صورت اشیا پر ممکن ہوگا۔ شعری جمالیات کی تاریخ میں کبھی کبھی ایسے مقام آئے ہیں جب خوب صورتی کی تعریف متعین کرنے کی کوششیں از سر نو ہوئی ہیں لیکن تقریباً ہمیشہ یا تو معیاروں کو نئے ڈھنگ سے بیان کر دیا گیا ہے یا خوب صورت اشیا کی فہرست میں ایک آدھ اضافہ ہوگیا ہے۔ عہد جدید میں شعری خوب صورتی کو اخلاقیات یا معنویت سے الگ کرنے کی پہلی سنجیدہ کوشش اڈگر ایلن پو (Edgar Allen Poe) کے یہاں ملتی ہے۔ چنانچہ وہ کہتا ہے:

"(۱) میری رائے میں نظم کسی سائنسی تحریر یا کارنامے سے اس لیے مختلف ہے کہ نظم کا فوری مدعا لطف ہے، سچائی نہیں۔

(ایک خط کا اقتباس۱۸۳۶)

(۲) نظم اس حد تک نظم کہلانے کی مستحق ہوتی ہے جس حد تک وہ روح کو برانگیخت اور مرتفع کرتی ہے... میں کہتا ہوں کہ وہ لطف جو بہ یک وقت خالص ترین سب سے زیادہ مرتفع کرنے والا اور شدید ترین ہوتا ہے، خوب صورتی کو دیکھنے اور اس کا تصور کرنے سے حاصل ہوتا ہے۔

(۳) ہم لوگوں نے یہ سمجھ رکھا ہے کہ محض نظم کی خاطر نظم کہنا اور یہ اعتراف کرنا کہ ہم نے نظم کی خاطر نظم کہی ہے، اس بات کا اعتراف کرنے کے برابر ہے کہ ہم میں حقیقی شاعرانہ وقار اور قوت کا فقدان ہے۔ حالانکہ ہم اگر اپنی روح میں جھانک کر دیکھیں تو فوراً دریافت کر لیں گے کہ آسمان و زمین میں کسی ایسی چیز کا وجود نہیں ہے اور نہ ہو سکتا ہے جو اس محض نظم برائے نظم سے، جو صرف نظم ہے اور کچھ نہیں، اور جو محض شاعری کی خاطر لکھی گئی ہے، اس سے زیادہ باوقار اور شرافت کے بہترین درجے پر فائز ہو۔"

آخری دو اقتباسات پو کے مشہور مضمون ''اصول شعر'' (۱۸۴۴) سے لیے گئے ہیں۔ اسی مضمون میں وہ آگے چل کر کہتا ہے کہ شاعری اور سچائی تیل اور پانی کی طرح ہیں۔ ان کو ملانے کی کوشش کرنے والا نظریے کے جنون کا شکار ہوگا۔ ظاہر ہے کہ پو صرف ایک بنیادی حقیقت کو بہ زور بیان کر رہا ہے کہ شاعری اگر خوب صورت نہیں ہے تو وہ اپنے مقصد میں ناکام ہے۔ شاعرانہ سچائی اور سائنسی یا اخلاقی سچائی میں فرق یہی ہے کہ شاعرانہ سچائی کی خوب صورتی اس کا جواز ہوتی ہے۔ اس طرح پو کے نظریات سے خوف زدہ یا اس پر چیں بہ جبیں ہونے والے حضرات غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ ان خیالات میں کوئی انتشاری یا تخریبی پروگرام مضمر ہے۔ شاعری کے اخلاقی اور تعلیماتی پہلو کو خوب صورتی کے مسئلے سے خارج کر

کے پو (Poe) نے فرانسیسی علامت نگاروں کو بلکہ سرریلسٹ نظریہ کے بانیوں کے لیے مشعل راہ کا کام کیا۔

بودلیئر نے شاعری کو کائنات نو کی تخلیق اسی لیے کہا ہے کہ وہ حسن کا اظہار کرتی ہے۔ حسن کی تعریف اس نے یوں کی ہے: ''اس میں شدید، پرجوش احساس اور رنجیدگی کا شائبہ ہوتا ہے۔ حسن کچھ مبہم سا ہوتا ہے اور اس میں تھوڑی بہت ظن وتخمین (Conjecture) کی گنجائش ہوتی ہے... اسراریت اور محزونی بھی حسن کے خواص ہیں۔'' اس تعریف کو مکمل نہیں کہا جا سکتا لیکن اسے غلط بھی نہیں کہہ سکتے کیونکہ بودلیئر سے بہت مختلف شاعر ورڈز ورتھ نے بھی فطرت کی سرگوشیوں میں ''انسانیت کی رنجیدگی آمیز اور خاموش موسیقی'' سن سکنے کا دعویٰ کیا تھا۔ سرریلزم کے نظریہ ساز آندرے بریتوں (Andre Breton) نے دعوی کیا کہ ''عجوبہ اور حیرت انگیز ہمیشہ خوب صورت ہوتا ہے۔ کوئی بھی چیز جو عجوبہ اور حیرت انگیز ہو خوب صورت ہوتی ہے۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ صرف عجوبہ اور حیرت انگیز ہی حسین ہوتا ہے۔'' اس تصور کی اصل بھی نہ صرف بیسویں صدی کے شروع میں پھلنے والے اپولینئر (Guillaume Apolloniare) کے خیالات میں، بلکہ کیٹس کے یہاں بھی مل سکتی ہے جب وہ کہتا ہے کہ ''شاعری کو لازم ہے کہ وہ ہمیں ایک عمدہ بے قاعدگی اور کثرت کے ذریعہ متحیر کر دے۔'' دوسری طرف چسٹرٹن (G. K. Chesteton) نے ڈکنس (Charles Dickens) کے بھونڈے اور بھیانک کرداروں کا دفاع کرتے ہوئے کہا کہ اگر ہزار پایہ یا گینڈا اس لیے خوب صورت ہے کہ اس کے اپنے طرز حیات کے لیے اس سے بہتر کوئی شکل ممکن نہ تھی تو ڈکنس کے یہ کردار بھی خوب صورت ہیں۔ ایرک نیوٹن (Eric Newton) نے اسی نکتے کو اپناتے ہوئے کہا ہے کہ:

> ''یہ کہنا فضول ہے کہ فلاں چیز کے مقابلے میں فلاں چیز زیادہ متناسب یا بناوٹ میں زیادہ ہم آہنگ یا بہتر رنگوں والی ہے۔ تناسب، بناوٹ اور رنگ کے معیارات آخر ہم نے کہاں سے حاصل کیے ہیں؟ اور اگر کسی ایسے معیار کا حوالہ ناممکن ہو تو ہم یہ کہنے کا کیا حق رکھتے ہیں کہ خنزیر کی ٹانگیں بہت چھوٹی ہوتی ہیں؟ کس چیز کے لیے بہت چھوٹی؟ خنزیر کے لیے ظاہر ہے کہ

نہیں، ورنہ اس نے ارتقا کے طویل سفر میں اپنی ٹانگیں لمبی کر لی ہوتیں، خوب صورتی کے لیے؟ لیکن الماریوں کے پائے تو اور بھی چھوٹے ہوتے ہیں لیکن کوئی نہیں کہتا کہ الماریوں کے چھوٹے پائے اصلاً بدصورت ہوتے ہیں۔"

اس بحث کا نتیجہ یہ نکلا کہ شعری جمالیات کی مملکت میں اضافے ممکن ہیں لیکن خوب صورت اشیا کی تعریف اور خوب صورتی کی تعریف الگ الگ چیزیں ہیں۔ شعری جمالیات یا کسی بھی جمالیات میں جو بھی اضافے ہوں گے وہ خوب صورت اشیا کی تعریف کے تحت ہوں گے، خوب صورتی کی تعریف (یایوں کہیے کہ خوب صورتی کا تصور) ایک مطلق حقیقت ہے اور خوب صورت اشیا کی کوئی تعریف ایسی نہیں ہو سکتی جو اس مطلق حقیقت سے متبائن ہو۔ جب یہ بات مان لی گئی تو شعری جمالیات کے فروعی مسائل، جن کا ذکر اوپر ہوا، خود بہ خود راہ پر آجاتے ہیں۔

شعری جمالیات کے چار اصولوں کی روشنی میں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا شاعری میں ان جذبات کا کوئی جمالیاتی مقام نہیں جن سے شعر عبارت ہوتا ہے؟یعنی رنجیدگی، غصہ، مسرت، تلخی، مایوسی، رجائیت وغیرہ کی جمالیاتی حیثیت کیا ہے؟ یہ سوال وہی لوگ اٹھائیں گے جو شعر میں اخلاقی اور تعلیماتی اقدار کی تلاش میں سرگرداں رہتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ شعر سے فلسفیانہ اور نظریاتی صحت یا صحت مندی کا تقاضا غلط اور نامناسب ہے۔ لیکن ان کے دل میں یہ چور بھی رہتا ہے کہ شاعری کو جزویست از پیغمبری بالکل نہ کہا جائے تو سماجی اور سیاسی ذمہ داری کے نام پر شاعری کی گردن کیوں کر پکڑی جاسکے گی؟ ایسے نقادوں اور مفکروں کی مشکل یہ ہے کہ ایک طرف تو وہ شاعر کو سماجی کاموں میں مصروف دیکھنا چاہتے ہیں اور دوسری طرف وہ یہ بھی چاہتے ہیں کہ شاعر کو شاعر سمجھا جائے، سماجی کارکن نہیں۔ لہٰذا وہ فلسفیانہ اور نظریاتی سچائی یا صحت مندی کا براہ راست ذکر نہیں کرتے بلکہ اس کو جذبات کی نقاب اڑھا کر پیش کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ شاعری میں ایسے جذبات کا اظہار ہونا چاہیے جو رجائیت اور نشاط انگیزی سے بھرپور ہوں۔ رجائیت اور نشاط انگیزی کی جمالیاتی حقیقت ہے کہ نہیں، اس سوال سے وہ آنکھیں چراتے ہیں لیکن فرضی تاریخی حوالوں کے ذریعہ یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ اعلیٰ شاعری میں نشاط انگیزی ضرور ہوتی ہے۔ چنانچہ مجنوں صاحب کہتے ہیں:

کسی ملک کی ادبی تاریخ اٹھا کر دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ جن شاعروں میں تلخی، طنز، یاس، تشکیک یا بغاوت کی فراوانی رہی ہے، وہ ان شاعروں کے مقابلے میں کم مرتبہ سمجھے گئے ہیں جو نشاط و انبساط کا پیغام رکھتے ہیں اور جس دور میں ادبیات کا عام لہجہ حزن و ملال رہا ہے اس کو ادبی انحطاط کا دور قرار دیا گیا ہے اور پھر عوام تو یاس انگیز شاعری کے متحمل ہی نہیں ہو سکتے۔ اگر شاعر نے اپنے لب و لہجہ، اپنے تیور، اپنے انداز بیان سے یاس و حرمان کو نشاط و ابتہاج سے بہتر نہیں بنایا... تو عوام الناس نہ اس کی تاب لاسکتے ہیں اور نہ اس سے موانست پیدا کر سکتے ہیں۔''

اس بات سے قطع نظر کہ کسی بڑے (بلکہ بڑے کیا، اچھے) شاعر کے بارے میں یہ حکم لگانا ممکن ہی نہیں ہے کہ وہ محض یک طرفہ شاعر ہے اور اس بات سے بھی قطع نظر کہ اردو فارسی عربی کے بیش تر قصیدے ''تلخی، طنز، یاس، تشکیک یا بغاوت'' سے عاری ہیں اور انھیں قصائد کے مصنفوں نے تلخی وغیرہ سے بھرپور غزل بھی لکھی ہے، سب سے بڑی دھاندلی اس بیان میں یہ ہے کہ تمام دنیا کی ادبی تاریخ کو اس طرح بیان کر دیا گیا ہے گویا وہ کسی گلی کے جغرافیے کی طرح یک رنگ اور مختصر ہو۔ بڑے شاعر کے یہاں ہر طرح کا رنگ ملتا ہے اور بڑے ادب میں ہر رنگ کی تحریر بہ یک وقت موجود رہتی ہے۔ یہ فیصلہ کہ تمام ملکوں کے ادب میں ایسے شاعروں کو کم مرتبہ ملا جو نشاط انگیز نہیں تھے، کئی وجہوں سے غلط ہے۔ اول تو کوئی بڑا شاعر ایسا ہوا ہی نہیں جس کا رنگ سراسر یاس و الم یا نشاط و ابتہاج سے عبارت ہو۔ دوسرے یہ کہ بڑی شاعری کے بارے میں اس طرح کا سفید و سیاہ قسم کا حکم لگانا ممکن نہیں ہے۔ نظم یا شعر بہ یک وقت نشاطیہ اور المیہ ہو سکتا ہے۔ تیسرے یہ کہ شاعرانہ خوبی اور خرابی کا تعلق ان جذبات سے نہیں ہے جو شعر میں بیان کیے گئے ہیں۔ اگر ایسا ہو تو پھر بعض جذبات کو شاعرانہ، بعض کو غیر شاعرانہ، بعض کو خوب صورت اور بعض کو بدصورت کہنا پڑے گا۔ ظاہر ہے کہ صرف وہی شخص اس کام کا بیڑا اٹھا سکتا ہے جو مجنوں صاحب کی طرح جذبات کے بارے میں مبتدیانہ معلومات بھی نہ رکھتا ہو۔ ورنہ کون یہ فیصلہ کر سکتا ہے کہ غصہ یا غم یا مایوسی یا خوشی یا محبت کے جذبات اصلاً خوب صورت ہیں یا بدصورت؟ جذبات کی اگر کوئی شاعرانہ حیثیت ہے تو وہی جو معنی کی

ہے۔ معنی کی خوبی یا خرابی اس کے اخلاقی یا افادی پہلو کے تابع نہیں ہوتی۔ اگر ایسا ہوتا تو بہت ساری عشقیہ اور رثائی شاعری من حیث الاصل خراب قرار دی جاتی۔ پھر جذبات کی شاعرانہ خوبی یا خرابی کو طے کر کے چلنے میں وہی قباحت ہے جو نظریات کی شاعرانہ خوبی یا خرابی کو طے کر کے چلنے میں ہے۔ بعض جذبات کو ہم خراب سمجھتے ہیں لیکن جب انھیں جذبات کو ہم ایسی شاعری میں دیکھتے ہیں جو ہمیں اچھی معلوم ہوتی ہے تو پھر اس شاعری کی تاویلیں یا جذبات کی تعبیریں شروع کر دیتے ہیں۔ لہٰذا جب مجنوں صاحب کو میر کی شاعری کے حسن کا اعتراف کرنا ہوا تو انھوں نے یہ مفروضہ گڑھ لیا کہ میر کی الم ناکی، قائم چاند پوری کی الم ناکی سے اس لیے مختلف ہے کہ میر کے غم میں نشاط انگیزی اور امید افزائی ہے۔ ان کی مندرجہ ذیل رائے میں کسی نو خیز قاری کی سی معصومیت قابل دید و داد ہے:

> ''زندگی میں جن باتوں سے ہم مایوس ہو جاتے ہیں میر انھیں باتوں کے نئے حوصلہ خیز اور نشاط انگیز امکانات ہم پر منکشف کر دیتے ہیں اور ہم کو ان کے کلام سے ڈھارس بندھ جاتی ہے۔ ہم اپنے دل کو یہ سمجھانے لگتے ہیں کہ جب تک میر اور ان کی شاعری دنیا میں موجود ہے ہم کو بہت ہارنے کی ضرورت نہیں... اسی کا نام رومانیت ہے۔''

مجنوں گورکھ پوری جیسے پڑھے لکھے اور تجربہ کار نقاد کے قلم سے ایسے الفاظ اسی وقت نکل سکتے تھے جب وہ اس کش مکش میں بری طرح گرفتار ہوں کہ ایک طرف میر کا جواز پیدا کرنا ہے تو دوسری طرف المیہ بصیرت کی بطلان بھی کرنا ہے۔ اگر وہ اس کش مکش کی جراحت اور ضیق کے نتیجے میں یہ بات سمجھ لیتے کہ شاعری کا اچھا برا ہونا ایک جمالیاتی معاملہ ہے اور شاعری کو اس بات سے کوئی لینا دینا نہیں کہ وہ نشاط انگیز ہے یا الم ناک، بلکہ اس کا معاملہ صرف یہ ہے کہ وہ شاعری ہے کہ نہیں، تو انھیں میر کے جواز کے لیے اتنے پاپڑ نہ بیلنے پڑتے۔ برٹرنڈ رسل نے اسی لیے کہا ہے کہ کسی نتیجے کو محض اس لیے قبول کر لینا کہ وہ ہمیں جذباتی طور پر پسند آتا ہے، سب سے بڑی بددیانتی ہے۔ ہمارے یہاں بیش تر تنقید نگار ایسی ہی بددیانتی کے مرتکب ہوئے ہیں۔ لیکن جہاں جہاں جذباتی پسندیدگی کو بالائے طاق رکھ کر ٹھنڈی فکر سے کام لیا گیا ہے، وہاں چچی فلسفیانہ شان بھی ان تنقید نگاروں

میں نظر آتی ہے۔ لہٰذا مجنوں صاحب نے ہی یہ بھی کہا ہے کہ "جب تک انسان انسان ہے اس کے اندر انفرادیت باقی رہے گی۔" ظاہر ہے کہ جب آپ ادیب کو انفرادیت کا حق دیتے ہیں تو پھر ان جذبات پر پابندی لگانے یا انھیں مطعون کرنے کا حق آپ کو نہیں ہے جنھیں آپ محبوب نہیں رکھتے یا جنھیں آپ اپنی جذباتی پسند کی بنا پر غلط سمجھتے ہیں۔ جذباتی طور پر پسندیدہ ہونے کی بنا پر کسی نتیجے کو قبول کر لینے کی مثال احتشام صاحب کے یہاں بھی دیکھیے جب وہ یہ کہتے ہیں کہ آزادی اور اشتراکیت کی جدوجہد کو آگے بڑھانے والی شاعری جن لوگوں کے خلاف پڑتی ہے وہ اسے پروپگنڈا کہتے ہیں لیکن ایسی شاعری جن لوگوں کے ہاتھوں میں جہد وعمل کے حربے کا کام کرتی ہے، انھیں اسی پروپگنڈائی شاعری میں توانائی اور حسن نظر آتا ہے۔

احتشام صاحب کا یہ نظریہ شعری/ جمالیات یا شعر کی خوب صورتی کے بارے میں دلچسپ سوال ضرور اٹھاتا ہے کہ اگر کوئی شخص کسی شاعری کے بارے میں دعویٰ کرے کہ وہ خوب صورت ہے، اور دلیل یہ دے کہ یہ اس کا انفرادی فیصلہ ہے، تو اس کا جواب کیا ہوگا؟ یہ سوال اس وقت اور بھی ٹیڑھا ہو جاتا ہے جب وہ شخص یہ کہے کہ چونکہ فلاں شاعری اس کے جذباتی اور فکری رجحانات سے ہم آہنگ ہے، لہٰذا وہ اسے پسند کرنے اور اچھا کہنے میں حق بجانب ہے۔

ایک طرح سے دیکھیے تو یہ دعویٰ اور دلیل، دونوں ہی انفرادی فیصلے اور پسند کی پشت پناہی کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن جن لوگوں کی طرف سے یہ دعویٰ اور دلیل پیش کیے جا رہے ہیں وہ انفرادی فیصلے اور پسند کے منکر بھی ہیں۔ ایسی صورت میں دعویٰ اور دلیل خود بخود پادر ہوا ثابت ہو جاتے ہیں۔ اس الزامی جواب سے قطع نظر، بنیادی بات یہ ہے کہ جن افکار یا جذبات کو ہم محبوب یا مذموم سمجھتے ہیں، ہمیں ان کی تبلیغ یا تردید کا پورا حق ہے۔ لیکن جب تک ہم یہ نہ ثابت کر دیں کہ ان جذبات افکار میں کوئی ذاتی حسن یا بدصورتی ہے، ہم انھیں شاعری کے حسن و قبح کا معیار نہیں قرار دے سکتے۔

دوسری مشکل یہ ہے کہ بہت سے جذبات و افکار ایسے ہیں جن پر کسی قسم کا لیبل یا عنوان نہیں لگ سکتا، ہم انھیں رجعت پسندانہ، ترقی پسندانہ، صحت مند، غیر صحت مند، تخریبی، تعمیری، کچھ نہیں کہہ سکتے۔ یہ کچھ بالکل سامنے کے شعر ہیں ۔

غالب: نہیں ذریعۂ راحت جراحت پیکاں
وہ زخم تیغ ہے جس کو کہ دل کشا کہیے

اقبال: وہ نمود اختر سیماب پا ہنگام صبح
یا نمایاں بام گردوں پر جبین جبر ئیل

آتش: ناگفتنی ہے عشق بتاں کا معاملہ
ہرحال میں ہے شکر خدا کچھ نہ پوچھیے

میر: جب جنوں سے ہمیں توسل تھا
اپنی زنجیر پا ہی کا غل تھا

فیض: کسی کا درد ہو کرتے ہیں تیرے نام رقم
گلہ ہے جو بھی کسی سے ترے سبب سے ہے

ظاہر ہے کہ یہ اشعار محض اشعار ہیں۔ ان کی خوبی کا سہرا کسی فکری یا جذباتی نظام کے سرنہیں بندھ سکتا۔

جب یہ بات مان لی گئی کہ بعض اچھے اشعار ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں بیان کردہ جذبات، افکار یا تجربات ومحسوسات کو ہم محمود یا مذموم کچھ نہیں کہہ سکتے، تو یہ بھی ثابت ہو گیا کہ جذبات و افکار یا تجربات ومحسوسات کا خوب یا ناخوب ہونا شعر کی خوب صورتی کے لیے قدر واجب نہیں ہے۔ جو چیز شعر کے حسن کے لیے واجب نہ ہو اسے کسی جمالیاتی نظام کی اساس نہیں قرار دیا جا سکتا۔ وہ چیز اپنی جگہ پر کتنی ہی اچھی کیوں نہ ہو، لیکن اس سے معیار سازی میں مدد نہیں مل سکتی۔

اب آخری مسئلہ یہ رہ جاتا ہے کہ اگر شعری حسن کے معیار تغیر پذیر نہیں ہیں تو پھر اس کی کیا وجہ ہے بعض شاعری بعض سے بہت مختلف نظر آتی ہے؟ مصوری کی دنیا سے مثال دی جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگر خوب صورتی ہر جگہ یکساں ہے تو پکاسو (Pablo Picasso) یا پال کلے (Paul Klee) اور ریمبرانت (Rembrandt) یا کانسٹیبل (John Constable) کی تصویروں میں اتنا فرق کیوں ہے؟ اس سوال کے کئی جواب ممکن ہیں۔ سب سے پہلے تو یہ دیکھیے کہ ایک زمانے میں ریمبرانت یا کانسٹبل کو بھی حد درجہ بدصورت کہنے والے لوگ موجود

تھے۔ آہستہ آہستہ نقادوں اور مصوری پسندوں کو محسوس ہوا کہ ان میں بھی ایک طرح کی خوب صورتی ہے اور شاید یہ خوب صورتی بھی اسی طرح کی ہے جیسی تشن (TizianoTitian) کی Portraitsاور جارجیونی (Giorgio Giorgione) کے Landscapes میں تھی۔ فرق صرف مصور کے اور ہمارے نقطۂ نگاہ کا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ پکاسو اور پالی کلے دونوں نے قدیم افریقی آرٹ سے استفادہ کیا ہے۔ یہ قدیم آرٹ جب پہلے پہلے یورپ میں پہچانا گیا تو خاص و عام سب حلقوں نے محسوس کیا کہ حسن کو پیش کرنے کا ایک طریقہ یہ بھی ہے۔ تشن(Titian)، ریمرانت(Rembrandt)، وین گوگ(Van Gogh)، گوگیں (Gauguin) اور پکاسو سب ایک باریک مگر مضبوط رشتے میں پروئے ہوئے ہیں۔ ممکن ہے تنہا پکاسو کی تصویروں کو دیکھنے پر آپ کو دھچکا سا لگے، لیکن اگر مشرق و مغرب کی مصوری کے اعلیٰ نمونوں کے تناظر میں رکھیے تو آپ کو پکاسو (یا کوئی بھی جدید تر مصور مثلاً مارک شاگالMarcChagall) آپ کو بیزار کن نہ معلوم ہوگا۔ ظاہری اختلافات کے باوجود شاگال کی بعض زنانہ تصویروں میں وہی لطیف حرکت اور نازک نسائیت ہے جو سولھویں صدی کے اطالوی مصور بوتی چلی (Boticelli) کی بعض تصویروں میں نظر آتی ہے۔ شعر کی دنیا میں معاملہ اتنا سادہ اس وجہ سے نہیں ہے کہ مختلف تصویروں میں خطوط اور رنگوں کا ٹکراؤ اور تناسب بہ یک وقت اور فوراً نظر آجاتا ہے جب کہ شعر کو سننے اور پڑھتے رہنے کے باوجود آپ ایک وقت میں ایک ہی شعر پڑھ یا سن سکتے ہیں۔ تقابلی مطالعے کے لیے آپ کو حافظہ کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ رنگ اور موسیقی کی سب سے بڑی قوت یہ ہے کہ انھیں ترجمے کی ضرورت نہیں پڑتی، جب کہ اپنی بھی زبان کا شعر سمجھنے کے لیے ہمیں اپنے الفاظ میں ذہنی ترجمہ کرنا پڑتا ہے۔ ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ ذہنی Paraphrase کے عمل سے گذرے بغیر شعر آپ کی سمجھ میں آجائے۔ گذشتہ زمانے کی شاعری کے دل دادہ قاری Paraphrase کا وہی مخصوص طریقہ استعمال کرتے ہیں جو انھیں اس شاعری کو سمجھنے میں معاون ہوتا ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ وہی طریقہ معاصر شاعری یا کسی بھی مقررہ زمانے کی شاعری پر بھی یکساں کارآمد ثابت ہو۔ یہ معاملہ زبان فہمی کا نہیں بلکہ زبان کو اپنے اندر جذب کرنے کا ہے اور زبان فہمی سے پہلے ہی پیش آجاتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ تین شعر ہیں ۔

غالب: آئے ہے بے کسی عشق پہ رونا غالب
کس کے گھر جائے گا سیلاب بلا میرے بعد

مومن: تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانا کر لے
ہم تو کل خواب عدم میں شب ہجراں ہوں گے

ناصر کاظمی: اس شہر بے چراغ میں جائے گی تو کہاں
آ اے شب فراق تجھے گھر ہی لے چلیں

ان اشعار میں زبان فہمی کی کوئی شکل نہیں ہے۔ (مومن کے دوسرے مصرعے میں ''شب ہجراں'' کے پہلے ''اے'' مقدر ہے، لیکن فوری طور پر کوئی جھٹکا نہیں محسوس ہوتا۔) ان اشعار کی معنویت اور تینوں شعرا کے مختلف رویے کا احساس اسی وقت ممکن ہے جب Parapharase کا خود کار عمل ''بے کسی عشق'' ''شب ہجراں'' اور ''شہر بے چراغ'' کو ذہن کے پردے پر متشکل کر دے۔ یہ ممکن بلکہ اغلب ہے کہ ''بے کسی عشق'' اور ''شب ہجراں'' سے مانوس ذہن ''شہر بے چراغ'' کو قبول کرنے سے انکاری ہو جائے۔ یہ ایک سادہ صورت حال تھی۔ اب ذرا پیچیدہ مثال دیکھیے ؎

میر: چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر
منھ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ

غالب: گرم فریاد رکھا شکل نہالی نے مجھے
تب اماں ہجر میں دی برد لیالی نے مجھے

عادل منصوری: جو چپ چاپ رہتی تھی دیوار پر
وہ تصویر باتیں بنانے لگی

عادل منصوری کا تو ذکر کیا، اس زمانے میں ایسے لوگ موجود ہیں جو غالب کے شعر کا مذاق اڑاتے ہیں کہ ان صاحب کو فرش پر بنی ہوئی تصویریں دیکھ کر رونا آتا ہے۔ میر کے شعر میں صوفیانہ اور اسراری معنویتیں ہیں۔ عادل منصوری کے یہاں منقسم شخصیت Schizophrenia کی کیفیت ہے۔ ان باتوں سے بحث نہیں۔ نکتہ یہ ہے کہ ''آئینہ خانہ'' اور ''دیواروں'' کا ذہنی ترجمہ آسان ہے لیکن ''شکل نہالی'' کو ''گرم فریاد'' اور ''بردلیالی'' سے متعلق کرنا اور بولتی ہوئی تصویر کو پہلے غائب، پھر موجود، پھر بولتی ہوئی فرض کرنا مخصوص قسم کی ذہنی جست کا تقاضا کرتا ہے۔ لہٰذا یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ہر اچھا شعر یا اچھی نظم اپنے مخصوص ذہنی ترجمے کی طلب گار ہوتی ہے۔

اوپر کی مختصر بحث سے اندازہ ہو گیا کہ نئی طرح کی خوب صورتیاں دراصل اتنی نئی نہیں ہوتیں جتنا ان کو بنانے کا طریقہ نیا ہوتا ہے۔ تمام خوب صورت چیزوں میں ایک تاریخی تسلسل اور ایک داخلی ربط ہوتا ہے۔ میں شروع میں کہہ چکا ہوں کہ حسن کے نئے معیار نہیں بنتے بلکہ حسن خلق کرنے کا طریق کار بدلتا رہتا ہے اور خوب صورت اشیا کی فہرست میں اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ طریق کار کی تبدیلی اور اس کی ضرورت کی طرف سب سے پہلے متوجہ کرنے والا مشہور موسیقار واگنر (Wagner) تھا جس کے تصورات نے جدید جمالیاتی فکر کو نئی راہیں دکھائیں۔ واگنر نے اپنے طور پر شعر اور موسیقی کی وحدت کے تصور کو عام کیا اور فرانسیسی علامت نگاروں پر اثر انداز ہوکر شعر بہ حیثیت موسیقی اور براہ راست علم، شاعر بہ حیثیت خلاق نو اور شاعر بہ حیثیت ایک آزاد سرگرمی کے نظریات کو استحکام بخشا۔ واگنر نے کہا کہ شاعر کو چاہیے کہ وہ زبان کو براہ راست محسوسات کی تخلیق و تذکرہ کے لیے استعمال کرے۔ اس نظریے نے ملارمے کے افکار کو کس درجہ متاثر کیا، اس کی وضاحت شاید چنداں ضروری نہ ہو۔ واگنر نے سب سے پہلے اس نکتے کو بیان کیا کہ شاعری زبان کا اظہار ہونے کی وجہ سے ترجمے کی پابند ہوتی ہے جب کہ موسیقی ہم پر براہ راست اثر انداز، اور ترجمے سے بے نیاز ہوتی ہے۔ لہٰذا شاعری اور موسیقی کا ادغام بہترین جمالیاتی ہیئت خلق کر سکتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

(۱) ایسی ہیئت کی پیائش ناپذیر غیر معمولی اہمیت یقیناً اس بات میں ہوگی کہ تنگ قومی اثرات سے بیگانہ ہونے کی وجہ سے یہ آفاقی طور پر سمجھ میں آنے والی اور ہر نسل و قوم کے لیے کھلی ہوئی ہوگی۔

(۲) اگر یورپی زبانوں کے اختلاف ادب کے دائرے میں اس ہیئت کی تشکیل کے لیے سد راہ ہیں تو یقیناً موسیقی میں ہی وہ عظیم مساوات ساز قوت پائی جاسکے گی جو افکار کی زبان کو محسوس کی زبان میں منقلب کرتے ہوئے فن کارانہ تصور کے عمیق ترین اسرار کو عام فہم بنا سکے گی...

(۳) میں نے دیکھا کہ شاعر کی فطری خواہش یہ ہے کہ تصورات اور ہیئت دونوں میں زبان یعنی مجرد خیالات کی مادی تجسیم کو اس طرح استعمال کرے کہ وہ خود محسوسات پر فوری طور پر اثر انداز ہو۔ یہ رجحان چونکہ شعری موضوع کی ایجاد میں بھی مادی حیثیت رکھتا ہے اور انسانیت کی وہی تصویر حیات شاعرانہ کہی جا سکتی ہے جس میں

تجریدی فکر کے تمام مقصودات غائب ہوکر خالص انسانی محسوسات کی نمائندگی کو راہ دیں، اس شعری بیان کے اظہار اور ہیئت کا یہی ایک معیار اور پیمانہ ہے۔ شاعر اپنی (یعنی شعری) زبان میں الفاظ کے تجریدی، رسومیاتی معانی کو ان کے اصلی اور معنی خیز معانی کا تابع کر دیتا ہے اور ان کی پر آہنگ ترتیب بلکہ، انھیں موزوں کرنے کے عمل میں ان پر موسیقی کا پردہ ڈال کر اپنی لسانی ترتیب میں ایسی اثریت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے جو محسوسات کو نہ صرف متاثر کرے بلکہ ان پر اس طرح مستولی بھی ہو جائے گویا وہ افسوں گری ہو۔

(۴) شاعرانہ عمل کے اس سفر کے دوران (جو اس کی اپنی فطرت کے لیے اس قدر واجب ہے۔) ہم شاعر کو اپنے فن کی آخری حدود تک پہنچتے ہوئے دیکھتے ہیں جہاں وہ موسیقی کو چھوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ لہٰذا ہمارے لیے کامیاب ترین شعری فن پارہ وہی ہوگا جو اپنی تکمیلیت میں پوری طرح موسیقیانہ ہو...

(۵) ایسا لگتا ہے کہ خالص انسانی محسوسات جو رسومیاتی تہذیب کے میدان میں دب جانے کی وجہ سے مضبوط تر ہو گئے ہیں انھوں نے زبان کے بعض ایسے قوانین بروے کار لانے کی کوشش کی ہے جو صرف محسوسات کے ساتھ مختص ہیں اور جن کے ذریعہ وہ خود کو قابل فہم طور پر اور منطقی فکر کی بندشوں سے آزاد ہوکر ظاہر کر سکتے ہیں...

(۶) اس ناگزیر اعتراف کی روشنی میں شاعری کے ارتقا کے لیے بس دو راستے رہ جاتے ہیں۔ یا تو محض خالص تجرید کے میدان میں داخل ہوکر معانی کی تراکیب اور فکر کے منطقی قوانین کے ذریعہ اشیا کی نمائندگی کرے (اور اپنی فلسفیانہ شکل میں یہ ایسا کرتی ہی ہے) یا پھر یہ موسیقی سے منسلک ہو جائے، ایسی موسیقی سے جس کی بے حد ونہایت قوت بیتھوون (Beethoven) کی سمفنی میں ہم پر منکشف ہوتی ہے۔

(۷) لیکن اس مہم میں وہی شاعر کامیاب ہو سکتا ہے جو موسیقی کے میلان اور اس کی غیر مختتم قوت اظہار کو بہ خوبی سمجھتا ہے اور اس لیے اپنی نظم کو اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ وہ موسیقیاتی بافت کے باریک ترین تاروں میں پیوست ہو جائے اور بولے ہوئے افکار کو محسوسات کی شکل میں پوری طرح متشکل کر دے۔"

یہ کہنے کی چنداں ضرورت نہیں کہ واگنر نے افکاری شاعری اور محسوساتی شاعری کی جو دو قسمیں بیان کی ہیں اور محسوساتی شاعری کو براہ راست متاثر کرنے والی موسیقی سے مشابہ کرنے کی جو دعوت شعرا کو دی ہے اس کا اثر قریب و دور کے تمام شعرا پر کسی نہ کسی نہج سے اب تک دیکھا جا سکتا ہے۔ رلکے، یے ٹس، ملارمے، الیٹ، مایا کافسکی ان سب کے لیے شاعری اور موسیقی کے نئے رشتوں کی تلاش اور شاعری میں منضبط معنی کے بجائے اشیا کی اس طرح نمائندگی کی کوشش کہ بجائے اشیا کے ان کا تاثر سامنے آجائے، زندگی کا مقصد بن گیا۔ خود اقبال کے یہاں واگنر کی بازگشت ملتی ہے۔

شاعری کو موسیقی بنا دینے کی کوشش ایک نئے طریق کار کی دریافت کا تقاضا کرتی ہے۔ دوسری طرف یہ کوشش شاعری کی ماہیئت پر نئی تفکیری سرگرمی کی بھی دعوت دیتی ہے، کیونکہ اگر شاعری زبان سے ماورا ہو سکتی ہے تو اس میں براہ راست علم، افسوں یا شاعر بہ حیثیت کاہن و عارف کا تصور بھی مضمر ہوگا۔ یہ تصور بودلیئر (Charles Baudelaire) اور ریں بو (Arthur Rimbaud) سے ہوتا ہوا ملارمے (Stephane Mallarme)، والیری (Paul Valery)، الیٹ (T. S. Eliot)، یے ٹس (W. B. Yeats) اور والیس اسٹیونز (Wallace Stevens) تک دیکھا جا سکتا ہے۔ شاعری خوب صورتی کی تخلیق ہے۔ اس نظریے کو بیان کرنے کے لیے میں نے اڈگرا ایلن پو کا حوالہ دیا ہے۔ اب دیکھیے بودلیئر اپنے الفاظ میں پو کا تقریباً ترجمہ کرتے ہوئے کہتا ہے:

> ''اکثر لوگ فرض کرتے ہیں کہ شاعری کا مقصد کسی قسم کی تعلیم ہے اور یہ کہ شاعری کو ضرور ہے کہ وہ کبھی ضمیر کو مستحکم کرے، کبھی مختصراً کسی کار آمد بات کو ظاہر کرے۔ لیکن اگر کوئی اپنے اندر ذرا سا بھی اتر جائے، اپنی روح سے پوچھے، اپنے پرجوش لمحات کو دوبارہ خلق کرے، تو شاعری اپنا مقصد آپ ہونے کے سوا کچھ بھی نہیں... میں یہ نہیں کہتا کہ شاعری انسانی بیوہار کو شریف تر نہیں بناتی یا اس کا آخری نتیجہ یہ نہ ہوگا کہ وہ انسانوں کو عام خود غرضیوں کی سطح سے اونچا اٹھا دے۔ یہ تو کھلی ہوئی بے معنی بات ہوگی۔ میں صرف یہ کہتا ہوں کہ اگر شاعر نے جان بوجھ کر کسی

اخلاقی مقصد کے حصول کی کوشش کی ہے تو اس نے اپنی شاعرانہ قوتوں کا خسران کیا ہے... شاعری کے ذریعہ اور شاعری کے آرپار موسیقی کے ذریعہ اور موسیقی کے آرپار انسانی روح اور رفیع الشان نظاروں کی ایک جھلک دیکھنی ہے جو قبر کے اس پار واقع ہیں...''

شاعر بہ حیثیت عارف اور شاعری بہ حیثیت موسیقیاتی عرفان کے اس تصور کو پرزور طریقے سے بیان کرنے کی وجہ سے جدید شاعری کا ظاہری نقشہ روایتی سے مختلف اور ایک نئی جمالیات کا التباس پیدا کرتا ہے۔ ورنہ ظاہر ہے کہ واگنر یا فرانسیسی علامت پرستوں یا سرریلسٹوں کے یہ نظریات قدیم شعر ہی کے بطن سے اخذ کیے گئے تھے۔ ایک طرف بودلیئر تمام کائنات کو شاعر کی میراث مان کر کہتا ہے کہ:

''دور نزدیک کی تمام اشیا محض اشارے ہیں جو اسے فکر کی دنیا میں داخل ہونے کے لیے برانگیخت ہوتے ہیں اور تمام اشیا کو پہلے سے بھی زیادہ شوخ رنگوں والی، واضح اور لطیف معنی سے بھرپور بناکر افسونی رنگ میں ملبوس کرکے پیش کرتے ہیں۔ وہ خود سے کہتا ہے کہ یہ عظیم الشان شہر جن کی بارونق عمدہ عمارات اس طرح کھڑی ہیں گویا کوئی اسٹیج سجا ہوا ہو، وطن کی یاد سے بھری ہوئی بے حرکت بے خودی میں بندرگاہ کے پانیوں پر لہراتے ہوئے جہاز مجھے اس خیال کا ہی اظہار کرتے معلوم ہوتے ہیں کہ ہم حصول مسرت کے سفر پر کب روانہ ہوں گے؟ یہ عجائب گھر جن میں بولتی تصویریں اور نشہ آور رنگ ٹھساٹھس بھرے ہوئے ہیں، یہ کتب خانے جن میں سائنس کے کارنامے اور فن کی دیویوں کے خواب اکٹھا ہیں، یہ سب مختلف ساز و آہنگ جو آواز میں متحد ہیں۔ یہ دل کو موہ لینے والی عورتیں جو اپنی نگاہ عشوہ طراز اور طرز آرائش کے فن کی بنا پر اور بھی دل کش معلوم ہوتی ہیں، یہ تمام چیزیں میرے لیے بنی ہیں، میرے لیے، میرے لیے۔''

اور دوسری طرف سرریلزم کا بانی آندرے برتوں (Andre Breton) کہتا ہے کہ

آنے والا شاعر عمل اور خواب کے درمیان واقع مرمت نا پذیر افتراق کے تصور پر فتح پا لے گا۔ اس نے سرریلسٹ منشور میں کہا:

> ''میں اس بات میں یقین رکھتا ہوں کہ مستقبل میں یہ دو بہ ظاہر متضاد حالتیں یعنی خواب اور عمل ایک طرح کی مطلق حقیقت، یا یوں کہیے کہ ماورا حقیقت (Surreality) میں بدل جائیں گے۔''

لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ جدید شاعری دراصل اس فوق واقعیت (Superrealism) کی تلاش میں ہے جس کا خواب واگنر اور بودلیئر نے دیکھا تھا۔ یہ بہ ظاہر دنیا سے بے تعلق یا انتشار آمیز معلوم ہوتی ہے لیکن اس کی جڑیں انھیں حقائق میں پوشیدہ ہیں جہاں سے تمام شاعری جنم لیتی ہے۔ یہ ضرور ہوا کہ سرریلزم کا خواب وہ آخری خواب تھا جو جدید شاعر نے دیکھا کہ وہ انسانی حسن اور قوت کا وارث ہے۔ شاعر کی ساحرانہ یا عارفانہ حیثیت پر اصرار نے شعر کی دنیا میں ایک نئی لہر یا نئی تھرتھراہٹ [ہیوگو (Victor Hugo) نے یہ لفظ بودلیئر سے کہے تھے کہ تم نے شعر کی دنیا میں ایک نئی تھرتھراہٹ اور لہر (Frission) پیدا کر دی ہے] تو ڈال دی، لیکن مادہ پرست دنیا جو شاعر کی قوت کو زبانی خراج پیش کرتی ہے مگر در اصل اسے سماجی کارکن بنانا چاہتی ہے، شاعر کو کاہن اور عارف ماننے پر تیار نہ ہوئی، لہٰذا جدید شاعری میں فریب شکستگی اور انتشار کی کیفیت پیدا ہو گئی۔ اس کا احساس نطشہ (Nietzsche) کو بہت پہلے ہو چکا تھا، چنانچہ وہ کہتا ہے:

> ''حالانکہ موجودہ رجائی فکر کی رو سے کائنات دانستنی اور شناختی ہے۔ لیکن کانٹ (Emmanuel Kant) نے دکھا دیا ہے کہ ابدی سچائیوں، مکاں، زماں اور علت کے بارے میں یہ مفروضہ کہ یہ مطلق اور آفاقی درستی رکھنے والے قوانین ہیں محض ظواہر یعنی مایا کو سچی حقیقت کے درجہ پر بٹھا دیتا ہے اور اس طرح اس حقیقت کی اصل فہم کو ناممکن بناتے ہوئے شوپن ہاور (Schopenhauer) کے الفاظ کے خواب دیکھنے والے کو اور گہری نیند میں باندھ دیتا ہے۔ اس ادراک نے ایک ایسی تہذیب کا افتتاح کیا ہے جسے المیاتی کہنے کی جرأت کرتا ہوں... ہمارا فن

اس کائناتی کرب کی واضح مثال ہے۔ ہم بے فائدہ عظیم تخلیقی
ادوار اور اساتذہ کی نقل کرتے ہیں۔ بے فائدہ سارے جدید
انسان کو عالمی ادب سے گھیر دیتے ہیں اور توقع کرتے ہیں کہ وہ
اس کے مختلف ادوار اسالیب کو اس طرح نام دے گا جس طرح
حضرت آدم نے حیوانات کو نام دیے تھے۔ وہ ہمیشہ ہمیشہ بھوکا
رہتا ہے۔ ایک نقاد جس میں نہ قوت ہے نہ مسرت، ایک
اسکندریائی انسان جو دراصل محض لائبریرین اور شرح نویس ہے اور
جو بے چارگی کے ساتھ گرد آلود کتابوں اور کتاب کی غلطیوں میں
خود کو اندھا کرتا رہتا ہے۔"

واگنر اور بودلیئر سے نطشہ تک زمانی فصل بہت نمایاں ہے۔ یہی اس بات کا ثبوت ہے کہ جدید ادب کی کشاکش اور اس کی جدت دونوں بہ یک وقت ایک حقیقت کے دو پہلو ہیں۔ نئی جمالیات نے شاعر کے کردار کو خالص شاعرانہ حیثیت میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے، لیکن مادی دنیا کچھ اور چاہتی ہے۔ یہ کشاکش تمام جدید ادب میں جاری و ساری ہے۔ اس نکتے کو سمجھے بغیر اور اس بات کا احساس کیے بغیر کہ جدید شعری جمالیات صرف ان چیزوں کا استحکام کرتی ہے جو خوب صورتی کی مطلق قدر کا انعکاس ہیں اور ہمیں نئی شاعری اس لیے انوکھی یا کم خوب صورت معلوم ہوتی ہے کہ ہم نے حسن کے تاریخی تصور پر مادیت کے پردے ڈال دیے ہیں، جدید ادب بلکہ کسی بھی ادب کا مطالعہ ممکن نہیں۔ شعری خوب صورتی کے معیار صحیفۂ آسمانی کی طرح نہیں ہیں کہ انھیں کسی کتاب یا شرح میں بیان کیا جاسکے لیکن خوب صورت شاعری کے لیے انسان ایک جبلی پہچان کا رجحان رکھتا ہے۔ خوب صورتی کے بعض مظاہر کو بعض زمانوں میں زیادہ اہمیت ملتی ہے اور بعض میں کم۔ جدید شعریات نے خوب صورتی کو پرکھنے اور خلق کرنے کے نئے طریقے ضرور دریافت کیے ہیں۔ لیکن یہاں بھی زیادہ تر درجے کا نہیں، نوع کا نہیں۔ نئی جمالیات بنانے کا دعویٰ اپنا تضاد اپنے ہی اندر رکھتا ہے۔ جدید شاعری تو بس یہ کر رہی ہے کہ آپ میں پرانی خوب صورتی کی فہم دوبارہ پیدا کرے اور اس طرح اپنی خوب صورتیوں کو اجاگر کرے۔

(۱۹۷۶)

ارسطو کا نظریۂ ادب

یونان کی عظیم الشان تثلیث فلاسفہ (سقراط، افلاطون اور ارسطو) کا تیسرا اور بعض لوگوں کے خیال میں سب سے بڑا رکن ارسطو تھا۔ فلسفہ، نفسیات، منطق، علم الاخلاق، طب، سیاسیات، حیوانات، تنقید، تاریخ، یہ سب علوم اس کے افکار سے تونگر اور روشن ہوئے۔ بلکہ بعض علوم مثلاً تنقید اور منطق کا تو وہ موجد کہا جا سکتا ہے۔ بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ وہ اچھا خاصا شاعر بھی تھا۔ اس کی نثر اگرچہ افلاطون جیسی خوب صورت، سڈول اور دل نشیں نہیں ہے، لیکن اپنے بہترین لمحات میں وہ بھی اعلیٰ درجے کی مہذب اور واضح نثر لکھنے پر قادر تھا۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ خالص فلسفے کے میدان میں ارسطو کے افکار افلاطونی افکار کے برابر پراثر ثابت نہیں ہوئے، لیکن عمومی علم، سائنسی فکر، منطق اور تنقید میں ارسطو کے نظریات کی بازگشت اور اثر آج بھی نمایاں ہے۔ برٹرنڈ رسل (Bertrand Russell) کا استاد اور دوست وہائٹ ہیڈ (A. N. Whitehead) کہا کرتا تھا کہ افلاطون کے بعد کا سارا مغربی فلسفہ افلاطونی فلسفے پر محض فٹ نوٹ کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ خیال مبالغہ آمیز سہی لیکن صداقت پر مبنی ہے، کیونکہ افلاطون کے بعد سب سے بڑا مغربی فلسفی شاید ہیگل تھا اور اس نے صاف اقرار کیا ہے کہ وہ جو کچھ ہے افلاطون کی وجہ سے ہے۔ اسی طرح یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ارسطو کے بعد کی ساری مغربی منطق اور بیشتر نظریاتی تنقید ارسطوئی نظریات سے برآمد ہوئی ہے۔ کارل پاپر (Karl Popper) جو افلاطونی فلسفہ، تاریخ و سیاست کا بہت بڑا نکتہ چیں اور ارسطو کا سخت مخالف ہے، اس بات کو مانتا ہے کہ ارسطو کے افکار کا دائرہ غیر معمولی طور پر وسیع تھا۔ جہاں تک تنقید کا سوال ہے، مشہور استاد اور نقاد اور مورخ علوم نقد جارج سینٹسبری (George Saintsbury, 1845-1933) کا قول تھا کہ یہ ناممکن ہے کہ کوئی شخص کاروبار تنقید شروع کرنا چاہے لیکن ارسطو کا گہرا مطالعہ نہ کرے اور اس کو نقصان عظیم نہ اٹھانا پڑے۔

ارسطو کی پیدائش ۳۸۴ قبل مسیح میں ہوئی۔ اس کا باپ نائیمیکس (Niomachus) سٹگیرا (Stagira) میں شاہی طبیب تھا۔ سترہ سال کی عمر میں (۳۶۷) ارسطو کو افلاطونی مدرسے (Academy) میں داخل کیا گیا۔ افلاطون اس وقت اپنی فلسفیانہ اور تفکیری سرگرمیوں کے دور شباب میں تھا۔ اکسٹھ سالہ افلاطون نے جلد ہی محسوس کر لیا کہ ارسطو کوئی معمولی شاگرد نہیں ہے۔ داخلے کے وقت سے بیس سال (۳۴۷) تک یعنی افلاطون کی بقیہ زندگی تک ارسطو اسی مدرسے میں رہا۔ افلاطون اسے ''مدرسے کا دماغ'' کہا کرتا تھا۔ ۳۴۷ میں افلاطون کی موت کے بعد اس کا بھتیجا اسپیوسی پس (Speusippus) مدرسے کا سربراہ بنا۔ بعض کا خیال ہے کہ اسپیوسی پس کی مقابلۃً نااہلی کے باعث اور بعض کے بہ موجب فلسفیانہ اختلافات کی بنا پر، ارسطو اور اس کے ایک دوست زینوکرے ٹیز (Xenocrates) نے مدرسہ چھوڑ دیا۔ کچھ لوگوں نے ارسطو اور اسپیوسی پس کے اختلافات کو اس طرح پیش کیا ہے گویا دراصل وہ افلاطون اور ارسطو کے اختلافات تھے جو استاد کی موت کے بعد سطح پر نمودار ہوئے۔ کارل پاپر تو یہ کہتا ہے کہ مہتم بالشان علمیت اور غیر معمولی پھیلاؤ کے باوجود ارسطو کے افکار میں کوئی مولک پن (Originality) نہیں تھا اور وہ اکثر افلاطون پر نکتہ چینی کے رجحان کا شکار ہو جاتا ہے۔ پاپر یہ بھی کہتا ہے کہ فلسفہ و تاریخ و سیاست کے میدان میں افلاطون پر اس کی نکتہ چینیاں اکثر غلط ہیں۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ ارسطو نے براہ راست افلاطون پر ایراد کہیں نہیں کیا ہے اور صرف ایک جگہ اپنی کتاب ''اخلاقیات'' (Ethics) میں وہ افلاطون کا نام لے کر کہتا ہے کہ سچائی کی محبت اسے مجبور کرتی ہے کہ وہ افلاطون کی محبت کو بھی اس پر قربان کر دے۔ ٹامسن (E. P. Thompson) کے نزدیک ارسطو اور افلاطون میں ذاتی اختلافات کی بات درست نہیں ہے۔ کیونکہ ارسطو نے اگرچہ افلاطونی عینیت سے اختلاف کیا اور اپنے نظریہ شعر میں خاص کر عینیت کو تقریباً مسترد کر دیا، لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ استاد اور شاگرد میں ذاتی اختلافات بھی تھے۔ ٹامسن کا کہنا ہے کہ ارسطو کو افلاطون سے کس قدر گہری عقیدت اور محبت تھی اس کا ثبوت اس کتبۂ مزار سے ملتا ہے جو اس نے افلاطون کی موت کے بعد لکھا تھا۔ اس میں وہ کہتا ہے کہ افلاطون کا مرتبہ اس قدر بلند تھا کہ بیوقوف لوگ اس کا نام بھی لیں تو گناہ کبیرہ کے مرتکب ہوں گے۔

مدرسہ چھوڑنے کے بعد کوئی چھ سال تک ارسطو مختلف مقامات میں گھومتا پھرتا رہا۔

اس اثنا میں اس کی ملاقات ایسوس (Assos) کے حاکم ہرمی یاس (Hermeias) سے ہوئی جو اس کا شاگرد بن گیا۔ پھر اس نے اپنی متبنیٰ لڑکی پائی تھیا (Pythia) کو ارسطو سے بیاہ دیا۔ کوئی دو سال تک لس بوس (Lesbos) کے شہر مائی ٹیلین (Mitelene) میں تعلیم دینے کے بعد وہ مقدونیہ کے شاہ فلپ کے بیٹے سکندر اعظم کا اتالیق بن گیا (۳۴۲)۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ سکندر نے ارسطو کی تعلیمات کا باقاعدہ اور مثبت اثر قبول کیا۔ سیاسی تصورات کی حد تک تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ سکندر کے نظریات اپنے اتالیق کے خیالات سے خاصے مختلف ہی تھے، کیونکہ ارسطو بھی افلاطون کی مانند ایک طرح کی جمہوریت کا قائل تھا۔ (یہ اور بات ہے کہ آخری تجزیے میں افلاطونی اور ارسطوئی دونوں جمہوریت آمریت اور گروہی ڈکٹیٹرشپ سے قریب اگرچہ مطلق العنان بادشاہت سے دور معلوم ہوتی ہیں) بہر حال ۳۳۶ میں فلپ کی موت کے بعد ارسطو اور سکندر میں تعلق برائے نام رہ گیا۔ ۳۳۵ میں ارسطو نے مقدونیہ چھوڑ دیا اور ایتھنز میں اپنا مدرسہ موسوم بہ لائی سی ام (Lyceum) قائم کیا۔ انھیں دنوں میں زینوکرے ٹیز بھی ایتھنز واپس آکر افلاطونی مدرسے کا سربراہ مقرر ہو گیا اور دونوں دوست دوبارہ یک جا ہو گئے۔

سکندر سے تعلقات بنائے رکھنے کی غرض سے ارسطو نے اپنے بھانجے کیلس تھینز (Callisthenes) کو مقدونیہ کے دربار میں چھوڑ دیا تھا لیکن کیلس تھینز میں مصلحت اندیشی کم تھی بلکہ وہ تکلیف دہ حد تک صاف گو تھا۔ چنانچہ سکندر نے ایک بار ناراض ہوکر کیلس تھینز کو قتل کرا دیا (۳۲۷)۔ لیکن خود ارسطو پر اس کی نظر عنایت حسب سابق قائم رہی ۔ اپنے مدرسے میں اس وقت ارسطو کی وہی حیثیت ہو گئی تھی جو اکیڈمی میں افلاطون کی تھی۔ ایتھنز میں سکندر کے نائب اینٹی پیٹر (Antipater) سے بھی اس کے تعلقات خوش گوار تھے لیکن یہ سب اچانک اس وقت ختم ہو گیا جب ۳۲۳ میں سکندر کی موت کی خبر ایتھنز پہنچی۔ اینٹی پیٹر ایتھنز میں موجود نہ تھا۔ سکندر کے مخالف عناصر نے سر اٹھایا اور ارسطو کے بھی درپے آزار ہو گئے۔ کچھ دن تک تو ارسطو نے یہ صورت حال برداشت کی لیکن پھر یہ کہتے ہوئے کہ کہیں اہل ایتھنز دوبارہ فلسفے کے خلاف گناہ کر بیٹھیں۔ (یعنی اس کے پہلے سقراط کو بے گناہ موت کے گھاٹ اتار کر وہ اس جرم کا ارتکاب کر چکے تھے) اس نے ۳۲۳ ہی میں اپنے ننہال کیلسس (Calialcis) میں پناہ لی۔ وہاں ۳۲۲ میں اس کا انتقال ہو گیا۔

ارسطو کے ذاتی اخلاق و عادات کے بارے میں ہمیں زیادہ معلوم نہیں ہے۔ اس کے مزار کا بھی پتہ نہیں۔ اس کی بہت تصنیفات بھی ضائع ہوگئیں یا بدلے ہوئے سیاسی حالات کے پیش نظر پوشیدہ کر لی گئیں اور پھر منصۂ شہود پر نہ آئیں۔ ہم عصروں کے بیانات سے یہ پتہ ضرور چلتا ہے کہ وہ لباس اور سج دھج میں نفاست پسند تھا اور اس کی زبان میں وہ خفیف سا عیب تھا جس کی وجہ سے ''س'' کی آواز ''ف'' کی سی نکلتی ہے۔ وہ انسداد غلامی کا مکمل حامی تو نہیں لیکن غلاموں کو بیش از بیش آزادی دینے کا قائل اور صلۂ رحمی میں مشہور تھا۔ کہا جاتا ہے کہ اس کے تمام اعزا کسی نہ کسی طرح اس کے ممنون کرم تھے۔

ارسطو کی جو تصنیفات اس وقت ملتی ہیں ان میں ''اخلاقیات'' (Ethics) [جس کے دوسرے حصے کا نام ''سیاسیات'' (Politics) ہے] اور ''شعریات'' سب سے زیادہ اہم ہیں۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''شعریات'' اس کی مقبول ترین کتاب ہے۔ لیکن اس کا اصل متن اب ناپید ہے۔ موجودہ متن اس یونانی نسخے پر مبنی ہے جو غالباً گیارہویں صدی میں قسطنطنیہ میں دریافت ہوا اور پندرہویں صدی میں پیرس پہنچ گیا جہاں وہ اب بھی محفوظ ہے۔ قدیم ترین غیر یونانی نسخہ ابونصر کا کیا ہوا عربی ترجمہ ہے... (۹۴۰) جو کسی سریانی ترجمے کا ترجمہ ہے۔ چونکہ سریانی اور عربی دونوں زبانوں میں المیہ کا وجود نہیں، اس لیے اس ترجمے کی صحت مشکوک ہے[1]۔ لیکن دوسرے نسخوں سے مقابلہ کرنے اور بعض اوقات صحیح نتیجے پر پہنچنے کے لیے عربی ترجمہ بہت کارآمد سمجھا جاتا ہے (اصل سریانی بھی اب ناپید ہے) ۔ایک دوسرا نسخہ جو نسخۂ قسطنطنیہ سے بالکل الگ ہے، رکارڈیانس (Riccardianus) کے نام سے مشہور ہے۔ اس کی اہمیت کا اندازہ انیسویں صدی ہی میں ہو سکا۔ تقریباً تمام قابل ذکر مترجمین نے قسطنطنیہ، رکارڈیانس اور عربی ترجمے سے حسب ضرورت استفادہ ضرور کیا ہے۔ بچر کے وقت میں عربی ترجمے کا مستند ترین ایڈیشن مارگولیتھ (Margoliouth) کا بنایا ہوا تھا (آکسفورڈ، ۱۹۱۱) لیکن ہمارے زمانے میں ایک بہتر ایڈیشن ایک مشہور جرمن عالم جے۔ تکاتش (J. Tkatsch) نے تیار کیا تھا جو ۱۹۳۲-۱۹۳۸ میں اس کی موت کے بعد شائع ہوا۔ عام خیال یہ ہے کہ انگرم بائی واٹر (Ingram Bywater, Oxford, 1909) اور ایس ۔ ایچ۔ بچر (S. H. Butcher, 1894) بہترین ہیں۔

''شعریات'' میں ارسطو کا اسلوب جگہ جگہ خاصا الجھا ہوا ہے۔ کتاب موجودہ شکل میں نامکمل بھی ہے۔ یہ باتیں اس لیے ہوئیں کہ اصل کتاب موجود نہیں، اور موجودہ کتاب یا تو کسی شاگرد کے نوٹ ہیں یا پھر خود ارسطو کے بنائے ہوئے نوٹ ہیں جن کی مدد سے اس نے اصل کتاب لکھی ہوگی۔ اکثر جگہ عبارت بے ربط ہے لیکن ایک آدھ جملہ نکال دینے سے ربط قائم ہو جاتا ہے۔ ڈی۔ڈبلیو۔ لیوکس (D. W. Lucas) اس سے یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ یا تو کوئی حاشیہ متن میں ڈال دیا گیا ہے یا موجودہ نسخہ دو الگ الگ نسخوں یا شاگردوں کے نوٹ پر مبنی ہے۔ وارنگٹن (Warrington) نے بہت سی ایسی عبارتیں حاشیے میں ہی ڈال دی ہیں۔ لیوکس نے بہت عمدہ بات کہی ہے:

> ''صحیح طریقہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ موجودہ متن کے مربوط اور منظم ہونے کے بارے میں جو شکوک ہیں ان کے بارے میں قاری کو متنبہ کر دیا جائے، پھر متن کا مفہوم متعین کرنے کی پوری کوشش کی جائے اور کاٹ چھانٹ یا اس مفروضے کو، کہ متن ناقص ہے، اسی وقت راہ دی جائے جب کوئی اور راستہ نہ ہو۔''

متن کی مشکلات کو حل کرنے کے لیے بچر نے کہیں کہیں عبارت یا الفاظ اضافہ کیے ہیں۔ لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ خود ارسطو کا نثری اسلوب ہر جگہ افلاطونی اسلوب کی طرح واضح اور رواں نہیں تھا۔ یونانی زبان بھی اپنی کثیرالمعنویت کی وجہ سے ایک طرح کے آزاد ترجمے کو خوش آتی ہے۔ لہٰذا شد پریشاں خواب من از کثرت تعبیرہا کی بھی صورت پیدا ہو گئی۔ ورنہ ''شعریات'' میں بیان کردہ نظریات و تصورات شاید خود اتنے ادق نہیں ہیں جتنے مشکل اور ادق وہ مشہور کر دیے گئے ہیں۔

اس بات کو بہر حال ارسطو کی فکر کا اعجاز ہی کہنا چاہیے کہ اس چھوٹے سے رسالے میں کم سے کم تین طرح کے مباحث کی سمائی ہو گئی ہے۔ سب سے پہلے تو اس کو فلسفہ شعر کی کتاب کہنا چاہیے۔ دوسری طرف یہ رسالہ المیہ اور رزمیہ شاعری پر اصولی اور نظریاتی بحث ہے۔ اس کی تیسری، اور ہمارے نقطۂ نظر سے سب سے کم کارآمد، حیثیت یہ ہے کہ اس میں ارسطو

نے المیہ اور رزمیہ شاعروں کے لیے ہدایت نامہ مرتب کیا ہے کہ وہ کیا کریں اور کیا نہ کریں۔ عام طور پر کتاب کا اثر تینوں حیثیتوں سے پھیلا اور بعض حالات میں ہدایت نامے کو بھی صحت اور اہمیت کا حامل سمجھا گیا۔ بلکہ بعد میں لکھی جانے والی بعض کتابیں جو تنقید کی دنیا میں مشہور ہوئیں، ان میں ہدایت نامے کا رنگ زیادہ نظر آتا ہے۔ ہدایت نامے کا تعلق چونکہ معاصر اسٹیج، سیاسی اور سماجی حالات اور روایت سے بہت گہرا ہے، اس لیے وہ ہمارے لیے بہت زیادہ معنی خیز نہیں ہے۔ لیکن یہ درست ہے کہ بعض ہدایات بھی ارسطو کے نظریۂ شعر سے ہی برآمد ہوتی ہیں، اس لیے ان سے پوری طرح صرف نظر بھی ممکن نہیں۔ اس تعارف کا مقصد صرف بنیادی مباحث و مشکلات کو واضح کرنا ہے لیکن ہدایت نامہ بھی کہیں کہیں زیر بحث آجائے گا۔ اگرچہ گلبرٹ مری (Gilbert Murray) کا یہ خیال درست ہے کہ اگر کوئی نوجوان ادیب محض اس ہدایت نامے کو اپنے لیے مشعل راہ بنائے تو اس میں اسے خاصی پریشانی ہوگی۔ لیکن ان ہدایات میں بھی Poetic Grammar کے بعض پہلو پوشیدہ ہیں۔ لہٰذا ان کو بھی کبھی حوالے میں لے آنا غلط نہ ہوگا۔

یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ ارسطو نے اپنا نظریۂ شعر افلاطونی عینیت کو رد کرنے کے لیے ہی قائم کیا لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ افلاطون نے مابعد الطبیعیاتی اور سماجی دونوں نقطہ ہائے نظر سے شاعری پر جو نکتہ چینی کی تھی، ارسطو اس کو درست نہیں سمجھتا۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ افلاطون نہ ہوتا تو ارسطوئی نظریے کے دو اہم ترین عناصر (Mimesis) یعنی نمایندگی اور Katharsis یعنی تنقیہ شاید وجود ہی میں نہ آتے۔ افلاطون کے خیالات کو مختصراً یوں بیان کیا جا سکتا ہے:۔

(۱) اشیا کی تین حیثیتیں ہیں۔ اول تو وہ ازلی، تغیر ناپذیر، اصلی تصورات ہیں جنھیں اعیان (Ideas) کہا جا سکتا ہے۔ دوسری، محسوسات کی دنیا میں پائی جانے والی اشیا، چاہے وہ قدرتی ہوں یا مصنوعی، یہ سب اعیان کے ظلال (Reflections) ہیں۔ تیسری ان ظلال کی پرچھائیاں، جیسے سائے، پانی اور آئینے میں نظر آنے والے عکس، فنون لطیفہ وغیرہ۔ اس نظریے کو ثابت کرنے کے لیے افلاطون اپنی کتاب ”ریاست“ (The Republic) کے چوتھے حصے میں چارپائی کی مشہور مثال استعمال کرتا ہے۔ سقراط کی زبانی وہ کہتا ہے کہ دراصل

تین چارپائیاں ہیں۔ ایک تو وہ عین جو "چارپائی کا جوہر" ہے۔ دوسری وہ، جسے بڑھئی نے بنایا ہے اور جسے ہم آپ استعمال کرتے ہیں اور تیسری وہ جو کسی تصویر میں بنی ہوئی ہے۔ لہٰذا تیسری چارپائی کی حیثیت کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا بنانے والا اس چارپائی کی نقل کر رہا ہے جو بڑھئی نے بنائی ہے، لہٰذا وہ حقیقت یعنی عین (Idea) سے تین درجے دور ہے۔

(۲) چونکہ عین نہ صرف حقیقت بلکہ قدرت کے اعتبار سے بھی اعلیٰ ترین ہے اس لیے عین کی نقل کرنے والا اس اعتبار سے خوب صورتی اور خوبی (جو اعلیٰ ترین اقدار ہیں) ان سے بھی تین درجے دور ہوگا۔ افلاطون کے بعض موافقین نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ فنون لطیفہ اگرچہ نقل کی نقل ہیں، لیکن وہ خوب صورت ہو سکتے ہیں لیکن وہ بھی یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ ان کی مفروضہ خوب صورتی کے باوجود افلاطون انھیں کوئی خاص اہمیت نہیں دیتا۔ ڈی ڈبلیو۔ لیوکس کہتا ہے کہ یہ افلاطون کے لیے ممکن تھا کہ وہ فنون لطیفہ کو نقل کی نقل کہنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی ثابت کر دیتا کہ یہ نقل لاطائل ہے بہ شرطے کہ اس کے ذریعہ اصل حقیقت کا کچھ سراغ لگ سکے۔ لیوکس کا خیال ہے افلاطون اگر ایسا کرڈالتا تو وہ فنون لطیفہ کی اعلیٰ حیثیت (وہ حسن کے ذریعہ حقیقت تک پہنچتے ہیں) کو مستحکم کر جاتا لیکن اس نے ایسا نہیں کیا، بلکہ یہ کہا کہ نقال ہونے کی وجہ سے فن کار، معلم اخلاق اور کاری گر سب برابر ہیں۔ اپنی کتاب "قوانین" (Laws) میں وہ کہتا ہے کہ ہم تم سب جو بہترین اور اشرف ترین حالت اور کردار کی نقل کرتے ہیں، شاعر ہیں۔

(۳) شاعری اس لیے اور زیادہ نقصان دہ ہے کہ اصل حقیقت کے بجائے نقل کی نقل کرنے کی وجہ سے وہ ہماری عقل کے بجائے ہمارے جذبات کو متحرک کرتی ہے۔ وہ یہ بھی ثابت کر دیتا ہے کہ شعر اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے ایک طرح کے اعصابی اختلال یا جنون کے مرہون منت ہوتے ہیں۔ اور اگر ان سے عام حالات میں استصواب کیا جائے تو وہ بتا ہی نہیں سکتے کہ جو انھوں نے لکھا ہے اس کا مطلب کیا ہے۔ مزید یہ کہ چونکہ المیہ تقریباً تمام و کمال اساطیر پر مبنی ہوتا ہے اور اساطیر میں اکثر باطل کی فتح اور حق کی شکست ہوتی ہے، اس لیے المیہ انسانوں کو پست ہمتی اور شکست خوردہ ذہنیت کی طرف مائل کرتا ہے۔

(۴) اعیان اور ظلال کی اس تفریق کی بنا پر شاعری یا کسی بھی فن لطیف کو حق، انصاف اور خوبی کے مسائل سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ انسان کی زندگی کا اصل مقصد

یہ ہے کہ وہ ایک مثالی ریاست اور بے عیب سماج قائم کرے۔ شاعری چونکہ عیب دار جذبات کو متحرک کر دیتی ہے اور چونکہ وہ حقیقت سے بہت دور ہے اس لیے اس کو بے عیب سماج اور مثالی ریاست کی تعمیر میں نہیں لگایا جا سکتا۔[۲]

مندرجہ بالا مختصر بیان سے ظاہر ہو گیا ہوگا کہ افلاطونی نظریہ، ادب کی خوبی کا مسئلہ تو ہے ہی لیکن اس کی رو سے ادب در اصل ایک طرح کی نقل یا انعکاس ہے۔ یعنی ادب کسی حقیقت کو خلق نہیں کر سکتا بلکہ مقررہ حقیقت کی نقل ہی کر سکتا ہے۔ ایم۔ ایچ۔ ابرمس (M. H. Abrams) نے اپنی معرکہ آرا کتاب The Mirror And The Lamp میں دکھایا ہے کہ ادب کا افلاطونی نظریہ جس کی رو سے انسانی ذہن ایک طرح کا آئینہ ہے جو خارجی حقائق کو منعکس کرتا ہے، کسی نہ کسی طرح تمام مغربی نظریات شعر میں تقریباً ڈھائی ہزار برس تک جاری و ساری رہا۔ اس کا بیان ہے کہ ارسطوئی نظریہ بھی افلاطونی نظریے کی بنیاد پر قائم ہے، اگرچہ ارسطو نے افلاطون سے اختلاف کی راہیں بھی کھولیں۔

ایم۔ ایچ۔ ابرمس کا یہ کہنا کہ ارسطوئی نظریہ بھی افلاطون سے مستعار ہے، اس حد تک تو درست ہے کہ اگر افلاطون نہ ہوتا تو ارسطو کے خیالات بھی شاید وجود میں نہ آتے لیکن ارسطو نے افلاطون کے نظریۂ اعیان و ظلال کو بڑی حد تک مسترد کر دیا اور ادب کی اپنی آزادانہ حیثیت قائم کی۔ اس حقیقت کی روشنی میں یہ کہنا شاید بہت مناسب نہ ہو کہ ارسطو کے افکار بھی اصلاً افلاطونی ہیں۔ خود ابرمس اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ ارسطوئی نظریۂ نقل صرف فنون لطیفہ کو نقل کا حامل مانتا ہے اور یہ کہ ارسطو معیار اور عین عالم کو اپنے تصورات سے منہا کر کے صرف شاعری بطور شاعری یا فن بہ طور فن پر توجہ صرف کرتا ہے۔ بہ قول ابرمس ''افلاطون کے یہاں شاعر کو سیاسی نہ کہ ادبی نقطۂ نظر سے معرض بحث میں لایا گیا ہے۔'' علاوہ بریں ارسطو کے میدان میں نقل محض ایک کھلاڑی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نقل دوسرے کھلاڑیوں میں Primus inter pares یعنی برابروں میں اول کا مرتبہ رکھتی ہے، لیکن دوسرے عناصر کو شامل کیے بغیر ارسطو کا نظریۂ شعر پوری طرح بیان نہیں ہو سکتا۔

مگر بات صرف اتنی ہی نہیں ہے۔ ارسطوئی نظریۂ شعر نقل کے اس تصور پر قائم نہیں ہے جو خالصتاً افلاطونی ہے۔ افلاطون اعیان اور ظلال کی بحث میں پڑجاتا ہے اور یونانی لفظ

Mimesis کو اس کے معروف معنی میں استعمال کرتا ہے جس نقل کا مفہوم اگر غالب نہیں تو خاصا نمایاں ضرور ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ ارسطو نے بھی اس لفظ کو جس روایت کے تحت استعمال کیا ہے اس کے اعتبار سے فن کار ایک طرح کا صناع یا کاریگر ہی تھا، چاہے وہ الہام یافتہ صناع ہی کیوں نہ ہو۔ لیکن ارسطو نے جس طرح اس اصطلاح کو استعمال کیا ہے اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ نقل سے زیادہ نمائندگی یا ترجمانی کے نقطۂ نظر سے بات کر رہا ہے۔ اصل یونانی میں لفظ Mimesis کے کئی معنی ہیں اور سیاق و سباق کے اعتبار سے اس کا ترجمہ نقل کرنا، نمائندگی کرنا، بتانا، اشارہ کرنا اور ظاہر کرنا ہو سکتا ہے۔ ان سب مفاہیم میں کسی چیز کو کرنے یا بنانے کا عمل شامل ہے، یعنی کسی چیز کو اس طرح کرنا یا بنانا کہ وہ کسی چیز سے مشابہ ہو جائے۔ ظاہر ہے کہ یہ مفہوم خالص نقل کے تصور سے نہیں ادا ہو سکتا۔ متداول ہو جانے کی وجہ سے، اور اس وجہ سے بھی کہ شروع شروع میں انگریزی لفظ Imitation کا مفہوم محض نقل نہیں تھا۔ انگریزی میں Mimesis کا ترجمہ Imitation رائج ہو گیا ورنہ اردو میں ''نقل'' کی اصطلاح ارسطو کے ساتھ پورا انصاف نہیں کرتی۔عربوں نے اس کے لیے ''محاکات'' کی اصطلاح بنائی تھی، لیکن اردو میں اس کے معنی کچھ اور ہی ہو گئے ہیں، لہٰذا ''محاکات'' کی اصطلاح اردو میں ہماری بحث کے مقصود کو پورا نہیں کر سکتی۔

نقل یعنی نمائندگی کے سلسلے میں ارسطو نے جن دو باتوں پر زور دیا ہے وہ دونوں افلاطون کے نظام تصورات کے باہر ہیں۔ ارسطو کہتا ہے کہ شاعر ہونے کی شرط صرف یہ نہیں ہے کہ کوئی شخص موزوں کلام لکھے۔ وہ منظوم تاریخ یا طب کو شاعری نہیں مانتا۔ لہٰذا وہ خیالات کی نقل سے زیادہ اعمال کی نمائندگی پر زور دیتا ہے۔ یعنی جس طرح کوئی شے یا منظر تصویر میں پیش کیا جائے تو یہ گویا اس کی امکانی نمائندگی ہوئی۔ اسی طرح کرداروں اور واقعات کی نمائندگی اگر شعر میں کی جائے تو یہ حقیقت کی زمانی نمائندگی ہوئی۔ اور کردار بھی بہ ذات خود کوئی اہمیت نہیں رکھتا جب تک وہ واقعات کے ذریعہ ظاہر نہ ہو۔ یہ نکتہ نظریۂ شعر کے علاوہ ڈرامے کے نظریے میں بھی خاص معنویت رکھتا ہے۔ کیونکہ ڈرامہ کا وصف یہی ہے کہ اس میں کردار اپنا حال اپنے اعمال کے ذریعہ ظاہر کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف ناول یا افسانے میں مصنف کو قدم قدم پر کردار کی نقاب کشائی کرنی پڑتی ہے اور مسلسل رائے زنی کے ذریعے کردار کے خط و خال نمایاں کرنے پڑتے ہیں۔ ڈراما میں مصنف کی شخصیت پردہ پوش رہتی

ہے اور واقعات و اعمال ہی کے ذریعہ کردار کی شکل بندی ہوتی ہے۔ اس طرح ارسطو ڈراما، خاص کر المیہ کے لاشخصی (Impersonal) کردار کا نظریہ پیش کرتا ہے۔ یہ نظریہ محض اس بات کو مستحکم نہیں کرتا کہ ڈرامائی مصنف تعصبات اور ارادوں کو پس پشت ڈال کر کرداروں کو واقعات کے رحم و کرم پر چھوڑ دیتا ہے بلکہ اس نکتہ کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ ڈراما ایک طرح سے حقیقت کی آزادانہ تخلیق ہے، کیونکہ مصنف کی شخصیت معدوم ہونے کی وجہ سے ڈراما میں (Contrivance) کا احساس نہیں ہوتا اور اسٹیج پر پیش آنے والے واقعات محض واقعے کی نقل نہیں بلکہ اصل واقعہ بن جاتے ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ ارسطو نے اسٹیج پر پیش آنے والے واقعات کو خاص اہمیت دی ہے۔ وہ کہتا ہے (باب ۹ اور باب ۱۸) کہ یہ درست ہے کہ جو باتیں قرین قیاس نہ ہوں وہ بھی واقع ہو سکتی ہیں۔ لیکن ڈراما کے واقعات ایسے ہونے چاہئیں جو قانون لزوم یا قانون احتمال کی رو سے قرین قیاس ہوں۔ اگر ڈراما محض نقل ہے تو پھر اس کے واقعات میں علت اور معلول کا رشتہ قائم کرنے کی ضرورت نہیں۔ دیکھنے والا جانتا ہے کہ جو کچھ ہورہا ہے وہ قرین قیاس ہو یا نہ ہو، اس میں علت و معلول کا ربط ہو یا نہ ہو، یہ تو اصلی واقعہ کی نقل ہے، لہٰذا اسے صحیح ماننا ہوگا۔ لیکن ارسطو اس خیال کی شدت سے تردید کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ بعید از قیاس واقعات کو المیہ سے حذف کر دینا چاہیے، یا کم سے کم انھیں اس طرح مذکور کرنا چاہیے کہ گویا وہ ڈراما شروع ہونے کے پہلے کبھی ہو چکے ہیں، لہٰذا اگر وہ باور کرنے کے لائق نہیں ہیں تو اس میں ڈراما نگار کا کچھ قصور نہیں۔

اس نظریے کو واقعیت کے نظریے کا بدل یا اس کا آغاز نہ سمجھنا چاہیے۔ واقعیت کا جو تصور انیسویں صدی میں رائج کیا گیا اور جو ہمارے بعض ادیبوں کو اب بھی بہت عزیز ہے، ارسطو اس سے علاقہ نہیں رکھتا۔ وہ صاف کہتا ہے (باب ۹) کہ شاعری کا مرتبہ تاریخ سے بلندتر اور زیادہ فلسفیانہ ہے کیونکہ تاریخ میں صرف وہی باتیں بیان ہوتی ہیں جو ہو چکی ہیں۔ جب کہ شاعر ایسی باتیں بھی لکھ سکتا ہے جو واقع ہو سکتی ہیں۔ وہ شاعری کو آفاقی کہتا ہے، اس معنی میں کہ شاعری انسانی کردار کے اصل سرچشموں اور اس کی جبلت کے عمیق ترین گوشوں کی روشنی میں اپنے کرداروں کو تعمیر کرتی ہے۔ ارسطو کہتا ہے کہ (باب ۹) آفاقی سے میری مراد یہ ہے کہ قانون لزوم یا قانون احتمال کی رو سے کسی مخصوص طرح کا شخص کسی صورت حال میں

کس طرح گفتگو یا کام کرے گا۔

ظاہر ہے کہ اس نظریئے میں اس طرح کی واقعیت نہیں جو یہ تقاضا کرتی ہے کہ ادب حقائق کو صرف اس طرح پیش کرے جیسے کہ وہ ہیں، نہ کہ جیسے کہ وہ ہو سکتے ہیں۔ واقعیت کی بحث کو ارسطو نے استعارہ اور بیان کی گفتگو میں اور بھی صاف کر دیا ہے۔ وہ کہتا ہے:

> ''مصور یا کسی بھی اور فن کار کی طرح چونکہ شاعر بھی نمائندگی کے فن کو اختیار کرتا ہے، اور اس لیے ضروری ہے کہ وہ تین میں سے ایک شے کی نمائندگی کرے۔ اول، اشیا جیسی کہ وہ ہیں یا تھیں۔ دوئم اشیا جیسی کہ انھیں بیان کیا یا سمجھا جاتا ہے۔ سوئم، اشیا جیسی کہ انھیں ہونا چاہیے۔'' (باب ۲۵)

یہ تین تفریقیں اس بات کو واضح کر دیتی ہیں کہ واقعیت کا اصول صرف یہ نہیں ہے کہ اشیا کو من و عن بیان کر دیا جائے۔ یہ بھی واقعیت ہے کہ اشیا کے بیان میں داخلی، موضوعی، عینی یا ذاتی تاثرات شامل کر دیے جائیں۔ اسی باب میں آگے چل کر وہ شعر کے اصلی اور ذاتی عیب اور فروعی عیب میں فرق کرتا ہے۔ اگر کوئی شخص کسی گھوڑے کی دونوں بائیں ٹانگیں بہ یک وقت اٹھی ہوئی دکھاتا ہے تو یہ عیب شعر کی ماہیئت سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ وہ کہتا ہے:

> ''شاعر اگر کوئی ناممکن بات بیان کرتا ہے تو وہ غلطی پر ہے، لیکن اس غلطی کو اس وقت حق بہ جانب کہا جا سکتا ہے جب اس کے ذریعہ فن کا مقتضا... پورا ہو جائے۔''

اس اصول کی وضاحت میں اس نے ہرنی کی مشہور مثال دی ہے:

> ''آیا وہ غلطی فن شعر کے اصل الاصول پر ضرب لگاتی ہے یا محض اس کی کسی فرع پر؟ مثال کے طور پر، اس بات سے واقف نہ ہونا کہ ہرنی کے سینگ نہیں ہوتے، ہرنی کی غیر فن کارانہ اور ناقابل شناخت تصویر بنانے سے کم قباحت رکھتا ہے۔''

لہٰذا ارسطو کا نظریۂ واقعیت اس کے نظریۂ نمائندگی سے لاینفک ہے۔ فن اگر صرف

نقل ہو تو ہرنی کی سینگ دار تصویر اور بائیں جانب کے دونوں پاؤں بہ یک وقت اٹھائے ہوئے گھوڑا اور واقعات جو قرین قیاس نہیں ہیں، یہ سب غیر فن کارانہ ٹھہرتے ہیں۔ گھوڑے اور ہرنی کی مثال اور شعر کے اصلی بمقابل فروعی عیوب کا تذکرہ اس بات کو ثابت کر دیتا ہے کہ ارسطو کی Mimesis روزمرہ قسم کی نقل نہیں ہے۔

لیکن یہ بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ افلاطون نے بھی یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ المیہ جو انسانوں کو عمل کی حالت میں پیش کرتا ہے، وہ محض ڈرامائی تقریروں کا ایک سلسلہ نہیں ہوتا بلکہ ایک ڈھانچا ہوتا ہے جس میں مختلف اجزا اور کل کے مابین مناسب اور آپسی رشتہ ہوتا ہے۔ ایسی ہی بات سقراط نے علمی بحث کے بارے میں کہی تھی۔ ارسطو بھی تقریباً یہی الفاظ دہراتا ہے:

> "اگر کوئی شاعر کئی مکالموں کو ایک ہی رشتے میں پرودے اور ان میں کردار کی عمدہ وضاحت... بھی ہو تو بھی ان مکالموں کے ذریعہ اصل المیہ کیفیت تقریباً اتنی خوبی سے خلق نہ ہوگی جتنی اس ڈرامے سے ہوگی جس میں یہ اجزا چاہے کتنے ہی کمزور ہوں لیکن اس میں... فن کارانہ طریقے سے مرتب کیے ہوئے واقعات ہوں۔" (باب۶)

مگر ارسطو یہاں بس نہیں کرتا بلکہ المیاتی نمائندگی کو ایک ایسا ڈھانچا متصور کرتا ہے جو علت اور معلول کے رشتوں کے ذریعہ منظم ہوتا ہے۔ افلاطون شعری فن کو حقیر سمجھتا ہے لیکن ارسطو کا نظریہ اسے ایک فلسفیانہ بنیاد عطا کرتا ہے۔ کیوں کہ بقول لیوکس:

> "اگر کسی عمل کی نقل میں اس کے تمام اجزا آپس میں اور کل سے ایک رشتۂ اسباب وعلل رکھتے ہوں تو یہ نقل ہمیں دنیاوی حالات کے تحت ہمیں اس عمل کی نوعیت اور حقیقت کے بارے میں کچھ بتاتی ہے۔"

جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں (باب۹) ارسطو نے شاعری کو تاریخ سے زیادہ آفاقی اور زیادہ فلسفیانہ بتایا ہے۔ اس طرح ایک معمولی نقل یا اعلیٰ درجے کی نقل کے بجائے شاعری ایک آفاقی بیان بن جاتی ہے کہ کس مخصوص صورت حال میں کوئی انسان کیا کر سکتا ہے، یا کیا کر

سکتا تھا۔ اس آفاقیت، اور عمل کے ذریعہ اصلیتوں کی نقاب کشائی کے ذریعہ ارسطو یہ بھی اشارہ کر دیتا ہے کہ شاعری دیگر فنون لطیفہ سے افضل ہے۔ موسیقی تو شاعری کی ایک ماتحت معاون ہے ہی (جیسا کہ آگے واضح ہوگا)۔ بصری فنون مثلاً مصوری اس لیے کم تر ہیں کہ واقعہ تو زماں میں نمو کرتا ہے اور مصوری مکاں میں بند ہوتی ہے۔ اس طرح، لیوکس کے الفاظ میں:

"مکان اور مختلف زمانوں میں واقع ہونے والے مختلف واقعات
کے درمیان رشتوں کا ذہنی ادراک بصری فنون کے میدان سے
باہر ہو جاتا ہے۔"

رقص اگرچہ زمان کو پیش کر سکتا ہے لیکن الفاظ کی عدم موجودگی اسے واقعات کے علت و معلوم ہونے کو ظاہر کرنے کی صلاحیت سے محروم رکھتی ہے۔ یہ بات قابل لحاظ ہے کہ اپنی تمام بحث میں ارسطو نے مصور کے بارے میں یہ کہیں نہیں کہا ہے کہ وہ واقعات کے تسلسل کو پیش کر سکتا ہے۔ تسلسل اور ہیئت کی وحدت کا یہ تصور ارسطو نے شاعری ہی سے مخصوص رکھا ہے۔ وہ پولگ نوٹس (Polygnotus) کو زیوک سس (Xeuxis) سے برتر بتاتا ہے کیونکہ اول الذکر تو کردار کو نمایاں کر دیتا ہے (باب۶)۔ باب ۲ میں بھی وہ مختلف مصوروں کا فرق واضح کرتا ہے، لیکن یہ سب محض کردار نگاری تک ہے، جس کو وہ ثانوی اہمیت دیتا ہے (باب۶) "پلاٹ کے بغیر المیہ قائم نہیں ہو سکتا مگر کردار کے بغیر قائم ہو سکتا ہے۔" اور پلاٹ کی خوبی اس کے واقعات کا غیر متوقع ہونا اور ان میں علت و معلول کا رشتہ ہونا ہے (باب۹)۔ کرداروں کے بارے میں وہ شاعر کو طرح طرح کی آزادیاں بھی دیتا ہے۔ چنانچہ وہ سافکلیز (Sophocles) کا حوالہ دیتا ہے (باب۲۵) کہ وہ لوگوں کی تصویر کشی اس طرح کرتا ہے جیسے انھیں ہونا چاہیے۔ یہاں تک کہ یہ بھی ممکن ہے کہ اشیا ایسی دکھائی جائیں جیسی کہ لوگ کہتے ہیں کہ وہ ہیں۔ یعنی کردار نگاری کا اصل تعلق واقعات سے ہے، ورنہ بہ ذات خود کردار جیسا بھی ہو، اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔

مکمل ہیئت اور اس کے اجزا کے آپسی رشتے کا نظریہ پیش کر کے ارسطو نے افلاطون کی مشینی نقل کو بالکل منہدم کر دیا ہے۔ افلاطونی عین یا ہیئت جیسی بھی ہو، لیکن فن لطیف اس کی نقل کی نقل نہیں کرتا بلکہ اس کے اندر اپنی منطق اور اپنی زندگی داخل کر دیتا ہے۔ اس طرح ارسطو یہ بھی ظاہر کرتا ہے کہ کم سے کم فن کی حد تک اشیا میں نظم و استقلال

ہے۔ اور ہراقلیطوس (Heraclitus) کا مشہور نظریہ کہ ہر چیز بدلتی رہتی ہے اس لیے کسی چیز کا درست علم ہمیں حاصل نہیں ہو سکتا، فن کی دنیا میں صحیح نہیں ہے۔ ہراقلیطوس کی بالواسطہ رد میں افلاطون کی عین بھی شامل ہے کیونکہ افلاطون کا نظریۂ عین ہراقلیطوس سے نظریۂ تغیر سے قرار حاصل کرنے کا ایک طریقہ تھا۔

قدیم یونانیوں میں غالباً سائمینڈیز (Symonides) کو اس بات کا احساس تھا کہ مصوری اور شاعری دونوں ہی اگرچہ اشیا کو پیش کرتے ہیں لیکن مصوری میں الفاظ نہیں ہوتے اور شاعری میں رنگ نہیں ہوتے۔ افلاطون نے شاعری میں الفاظ کی اہمیت کو نظر انداز کر دیا جس کی وجہ سے اس کے نظام فکر میں چارپائی کی تصویر اور چارپائی کا لفظی بیان دونوں ایک ہی درجے کی کارگزاری ٹھہرے۔ ارسطو نے شروع ہی میں یہ معاملہ صاف کر دیا کہ بعض فن ایسے ہیں جو لفظ کے ذریعے نمائندگی کرتے ہیں (باب یکم اور دوئم) اور لفظ کے ذریعے نمائند یا نقل کے اپنے طریقے ہیں، اپنے ذرائع ہیں۔ حتیٰ کہ وہ اشیا بھی مختلف ہیں جن کی نمائندگی لفظ کے ذریعہ ہوتی ہے، لہٰذا چارپائی کی تصویری نقل میں نمائندگی کا وہ عمل نہیں ہے جو کسی واقعے کی لفظی نقل میں ہے۔ ارسطو نے کمال ذہانت سے عین اور ظل کی بحث (جو افلاطونی نظریے کاسنگ بنیاد ہے) کو بالکل نظر انداز کر دیاہے۔ وہ زبان حال سے یہ کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ ممکن ہے اشیا کی حقیقت وہی ہو جو افلاطون نے بیان کی ہے، لیکن شاعری وہ کام ہی نہیں کرتی جو افلاطون نے اس کے لیے متعین کیا ہے۔

مندرجہ بالا بحث سے یہ بات بھی کھل گئی ہوگی کہ افلاطون کا دوسرا اعتراض یعنی یہ کہ جو چیز حقیقت سے دور ہوگی، وہ خوبی اور خوب صورتی سے بھی دور ہوگی، ارسطو کے اس جواب سے خود بہ خود رد ہو جاتا ہے کہ شاعری میں آفاقی سچائیاں ہوتی ہیں اور یہ کہ شاعرانہ سچائی اپنی قدر و قیمت رکھتی ہے۔ ارسطو یہ بات کھلے لفظوں میں تو نہیں کہتا، لیکن یہ نظریہ کہ شاعرانہ سچائی اور سماجی سچائی الگ الگ چیزیں ہیں، ''شعریات'' میں تہ دھارا کی طرح موجود ہے۔ باب ۲۵ میں اس کی طرف ایک اشارہ بھی ملتا ہے:

> ''جب شاعری اور کسی فن میں درستی کا معیار مشترک نہیں ہے تو
> شاعری اور سیاست میں بھی درستی کا معیار مشترک نہ ہوگا۔''

شاعرانہ خوب صورتی اور خوبی کے بارے میں ارسطو نے دو باتیں اور کہی ہیں جو

شاعری کو دوسری سماجی کارگذاریوں سے الگ کرتی ہیں۔ اول تو یہ کہ:

''شاعری کا وجود دو چیزوں کا مرہون منت ہے اور دونوں کی جڑیں ہماری فطرت کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔'' (باب ۱۴)

یہ دو چیزیں ہیں: نقل کرنے اور نقل کے ذریعہ بنی ہوئی چیز سے لطف اندوز ہونے کا رجحان اور موسیقی کی طرف انسانوں کا میلان۔ شاعری ان دونوں تقاضوں کو پورا کرتی ہے لہٰذا لوگ اسے پسند کرتے ہیں ۔ ارسطو کو اخلاقی مسائل سے بھی دل چسپی ہے۔ چنانچہ وہ المیاتی ہیرو (یہ بات ملحوظ رہے کہ ارسطو لفظ ''ہیروؔ'' (Hero) سے ناآشنا ہے۔ یہ لفظ سترہویں صدی میں مروج ہوا) کی بحث میں اخلاقی خرابی اور خوبی کا مسئلہ زیر بحث لاتا ہے۔ لیکن مجرد شاعری کی سطح پر وہ اس بات کو بڑی صفائی سے بیان کرتا ہے کہ نقل یا نمائندگی کی خوبی اپنی قیمت رکھتی ہے اور اگر نمائندگی سے کوئی معلومات نہ حاصل ہوں تو بھی اس سے لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے:

''اگر آپ نے تصویر کا اصل نہ دیکھا ہو تو اس سے حاصل ہونے والا لطف نقل یا نمائندگی کی خوبی کا لطف نہ ہوگا بلکہ کسی اور وجہ سے، مثلاً رنگوں کے تناسب یا عمل کی چابک دستی کی بنا پر ہوگا۔'' (باب ۴)

اس سے واضح ہوا کہ نمائندگی کی خوبی کا لطف اس کی معلومات افزائی کی بنا پر ہو سکتا ہے لیکن خالص فن کارانہ سطح پر بھی (اور معلومات حاصل کیے بغیر) ہم فن پارے سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ رسالے کے آخر میں وہ اس بات پر پھر زور دیتا ہے کہ فن کے ذریعہ حاصل ہونے والا لطف عام لطف سے مختلف اور مخصوص ہوتا ہے۔

''فن کو ضرور ہے کہ وہ محض ضمنی یا اتفاقی لطف نہیں بلکہ جیسا میں کہہ چکا ہوں، ایسا لطف پیدا کرے جو کہ اس سے مخصوص ہے۔''

ارسطو اس نکتے سے آگاہ ہے کہ مصوری میں جو کام رنگوں اور روشنی وغیرہ کے تناسب سے لیا جاتا ہے (اور اس طرح لطف کے مواقع پیدا کیے جاتے ہیں) اسی طرح شاعری میں یہ کام ان لسانی تشکیلات کے ذریعہ عمل میں آتا ہے شاعری جن سے عبارت ہے۔ لونگائنس (Longinus) ارسطو کے نقش قدم پر چل کر اس نتیجے پر پہنچا کہ شاعرانہ اسلوب میں شکوہ اور عظمت (Sublimity) الفاظ کا کرشمہ ہے۔ یعنی خیال کتنا ہی اچھا کیوں نہ ہو لیکن محض خیال

کے بل بوتے پر اعلیٰ درجے کی شاعری نہیں ہوسکتی۔ لونگائنس سے مگر غلطی یہ ہوگئی ہے کہ وہ استعارہ اور اس طرح کے الفاظ کو محض تزئینی سمجھتا ہے۔ اپنی کتاب ''شاعری میں شکوہ اور عظمت کے بارے میں'' (On The Sublime and The Beautiful In Poetry) میں وہ لکھتا ہے:

> ''بات کی تفصیل میں جائے بغیر بس یہ کہنا کافی ہے کہ شکوہ اور عظمت جہاں کہیں بھی واقع ہوتی ہے، ایک طرح کی رفعت اور زبان کی خوبی پر مشتمل ہوتی ہے۔''

لیکن آگے چل کر باب ہشتم میں شکوہ اور عظمت کے عناصر بیان کرتے ہوئے وہ پروقار طرز اظہار کو دو حصوں میں منقسم کرتا ہے، یعنی الفاظ کا مناسب انتخاب اور ''استعارے اوراس طرح کے دیگر تزئینی طریقے'' ۔ارسطو اس معاملے میں لونگائنس سے زیادہ صحیح ہے کیونکہ وہ استعارے کو شاعری کی تزئین کا طریقہ نہیں بلکہ اس کا جزو اور جوہر بتاتا ہے۔ باب ۲۲ میں ارسطو نے یوں لکھا ہے: ''غیر معمولی الفاظ برتنے والا اسلوب بلند آہنگ اور عام سطح سے اٹھا ہوا ہوتا ہے۔'' آگے چل کر وہ استعارے کے بارے میں ایک ایسی بنیادی بات کہتا ہے جس پر آج تک ترقی نہ ہوسکی، ملاحظہ ہو۔

> ''ان مختلف طریقہ ہائے اظہار اور علیٰ ہذا القیاس مرکب الفاظ، نادر یا نامانوس الفاظ وغیرہ کو بہ حسن و خوبی استعمال کر لینا معرکے کی بات ہے۔ لیکن استعارے پر قدرت ہونا ان سب سے بڑھ کر ہے۔ یہ واحد صلاحیت ہے جو کسی کو سکھائی نہیں جا سکتی۔ یہ نابغہ کی علامت ہے کیونکہ استعاروں کو خوبی سے استعمال کرنے کی صلاحیت مشابہتوں کو قبول کر لینے کی قوت پر دلالت کرتی ہے۔''

اس طرح استعارہ محض ایک تزئینی یا ضمنی وصف نہیں بلکہ ایک فلسفیانہ حقیقت بن جاتاہے، کیونکہ استعارے کے ذریعہ شاعر الفاظ سے وہی کام لے سکتا ہے جو واقعات کے تسلسل اور المیے سے ڈھانچے میں وہ علت اور معلول سے کام لیتا ہے۔ استعارے کی اس تعریف کی روشنی میں کولرج (Coleridge) نے تخیل کے بارے میں اپنا شہرۂ آفاق نظریہ پیش کیا جو رومانی تنقید کی اساس کہا جا سکتاہے۔ یعنی خود ارسطو کے افکار نے وہ راہ دکھائی جس پر

چل کر ادب کے نظریہ ساز علی الآخر نظریۂ نقل یا Mimesis کی رد کر سکے۔ افلاطون کا اعتراض فلسفیانہ نوعیت کا تھا اس لیے ارسطو نے بھی اسی نوعیت کا جواب دیا، یعنی اس نے شاعری کی دل کشی اور شاعری سے انسان کی دل چسپی کو نفسیاتی اصولوں کی روشنی میں مستحسن ٹھہرایا۔ یعنی یہ کہ انسانوں کو نقل سے فی نفسہٖ دل چسپی ہے اور موسیقی سے بھی ان کا لگاؤ جبلی ہے۔ شاعری کو دیگر سماجی کار روائیوں سے الگ کر کے اس نے یہ بھی ظاہر کر دیا کہ ہر فن کی خوبی کے معیار الگ الگ ہوتے ہیں۔

افلاطون کے اس خیال سے ارسطو متفق ہے کہ شاعری ایک طرح کے جنون کا نتیجہ ہوتی ہے۔ لیکن وہ اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالتا کہ شاعری مریضانہ ذہن کی پیداوار یا مریضانہ خیالات کو راہ دیتی ہے۔ وہ اس بات سے متفق نہیں کہ شعرا اپنے ہی گفتہ اشعار کے مطالب بیان کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ جہاں تک سوال الہامی جنون کا ہے، ارسطو بڑی خوبی سے اس بات کو واضح کرتا ہے کہ یہ دراصل ایک طرح کی ہم احساسی Empathy یا بہ صورت دیگر، اپنی شخصیت سے باہر نکل کر دوسرے کی شخصیت میں داخل بلکہ مدغم ہو جانے کی قوت ہے۔ موخرالذکر قوت ہی کے الہامی احساس کی بنا پر کیٹس (Keats) نے کہا تھا کہ شاعر سے زیادہ غیر شاعرانہ شخصیت کسی کی ہوتی ہی نہیں۔ یعنی شاعر اپنی شخصیت کو پس پشت ڈال کر اپنے موضوع یا کردار میں ضم ہو جاتا ہے۔ اس صورت حال کو پیدا کرنے کے لیے شاعر نہ صرف ایک طرح کے الہامی جنون میں مبتلا ہوتا ہے بلکہ خود اپنے اوپر ارادی طور پر ایسی کیفیات طاری کرتا اور اپنے چاروں طرف ایسا ماحول بناتا ہے جو حصول مقصد کے لیے معاون ہو۔ ارسطو کہتا ہے (باب ۱۷):

> ''جو کردار پیش کیے جا رہے ہیں اور ان کے ساتھ ایک فطری ہم احساسی کے ذریعہ شاعر بھی اپنے اندر انھیں جیسے جذبات پیدا کر لے تو تخلیق زیادہ تیقن انگیز ہو جائے گی... لہٰذا شاعری ایک خوشگوار عطیۂ خداوندی یا کسی طرح کی دیوانگی پر دلالت کرتی ہے۔ پہلی صورت میں تو انسان کسی بھی کردار کے سانچے میں ڈھل جانے کی قدرت رکھتا ہے۔ دوسری صورت میں وہ اپنے نفس اصلی سے باہر نکل کر جو سوچتا ہے وہی بن بیٹھتا ہے۔''

قدیم و جدید زمانے میں اس کی مثالیں ملتی ہیں کہ شعرا نے خود کو الہام ربانی یا اس قسم کے کسی غیر فطری محرک کے زیر اثر بتایا ہے۔ ہمارے یہاں غالب اور اقبال کی مثالیں فوراً ذہن میں آتی ہیں۔ اس کے علاوہ بعض بڑے فن کاروں کے بارے میں ہمیں بالیقین معلوم ہے کہ وہ ساری عمر یا عمر کے کسی حصے میں مجنون یا مخبوط تھے محمد حسین آزاد، میر تقی میر، مرزا رسوا ان کے واقعات و حالات سے ہم واقف ہیں۔ جیمس کول مین(James Coleman) نے اپنی کتاب Abnormal Psychology & Modern Life میں کئی بڑے مغربی مفکرین اور فن کاروں مثلاً روسو، موتسارت (Mozrt)، شومان(Schumann)، شوپن ہاور، شوپاں (Chopin)، جان اسٹوارٹ مل (John Stuart Mill)، رابلے(Rabelais)، تاسو(Tasso)، سیموئل بٹلر (Samuel Butler) وغیرہ کا ذکر کیا ہے جو کسی نہ کسی جہت میں واضح طور پر غیر نارمل تھے۔ اگرچہ جدید نفسیات کے مطابق نابغہ (Genius) اور جنون میں کوئی واضح تعلق نہیں ہے، لیکن اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ خود تخلیقی عمل ایک طرح کی غیر نارمل کارگزاری ہے۔ دوسری طرف یہ بھی صحیح ہے کہ بعض بڑے ادیبوں نے خارجی طور پر وہ کیفیات یا ماحول اپنے اوپر طاری کرنے کی کوشش کی ہے جو ان کے موضوع سے ہم آہنگ ہوتا کہ تخلیق میں زیادہ زور آجائے۔ یوری پڈیز (Euripedes) کے بارے میں مشہور طربیہ نگار اور اس کے ہم عصر ارسٹوفینیز (Aristophanes) نے اپنے ایک ڈرامے میں دکھایا ہے کہ یوری پڈیز اپنے لنگڑے اور مفلوک الحال ہیرو کا بیان لکھنے کے پہلے خود بھی چیتھڑے پہن لیتا ہے! ظاہر ہے کہ یہ محض ایک مطائبہ ہے لیکن اس کے پیچھے کچھ اصلیت بھی ہوگی۔ ڈکنس(Charles Dickens) کی بیٹی کے حوالے سے ہمفری ہاؤس (Humphry House) نے لکھا ہے کہ وہ اپنے کرداروں کی طرح منھ بنا بنا کر ان کے ڈائیلاگ آئینے کے سامنے بولتا تھا۔ میر انیس کے بارے میں یہ روایت غلط سہی کہ وہ مرثیہ پڑھنے کی مشق کے لیے آئینہ سامنے رکھ لیتے تھے۔ لیکن اس کے پیچھے بھی ایک اصولی حقیقت تو موجود ہی ہے، لہٰذا افلاطون کے اس نظریے کو، کہ شعرا خود ہی نہیں سمجھ پاتے کہ انھوں نے کیا لکھا ہے، ارسطو ایک مثبت اور نظریاتی حیثیت سے سودمند شکل دے دیتا ہے۔

جہاں تک سوال الہام ربانی کا ہے، ارسطو اس کا منکر نہیں، لیکن ہم احساس کا نظریہ پیش کرکے وہ اسے ایک نفسیاتی بنیاد عطا کرتا ہے۔ نابغہ غیر نارمل ذہن کا مالک ہوتا ہے اور

جب ایسا ذہن اپنے اوپر کسی شدید جذبے کو طاری کر لے تو یہ بعید از قیاس نہیں کہ اس میں جنوں کی سی کیفیت پیدا ہو جائے۔ ارسطوئی نظریئے کو بالکل درست تسلیم کیے بغیر بھی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تخلیقی عمل کے ان گوشوں کی طرف اشارہ کر کے ارسطو نے افلاطون کی تردید کے سامان ضرور فراہم کیے۔ خود یونان قدیم میں یہ خیال موجود تھا کہ شاعر اگرچہ ملہم من اللہ ہوتا ہے (الشعرا تلمیذ الرحمٰن) لیکن اس کی شاعرانہ قوت کم وبیش مستقل ہوتی ہے، آتی جاتی نہیں رہتی۔ ارسطو اس قوت کو ایک طرح کی اعصابی صورت حال (Nervous Condition) تسلیم کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ قدیم عرب میں شاعر کے معنی کاہن (یعنی غیب داں) بھی تھے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ مشرق وسطیٰ کی تہذیب میں بھی شاعر کی صلاحیتیں فوق العادت سمجھی جاتی تھیں۔

افلاطون کے دوسرے اہم اعتراض کے بارے میں (جو دراصل ایک غیرادبی اعتراض ہے) ارسطو نے دو طرح سے کلام کیا ہے۔ یعنی افلاطون کا یہ قول کہ المیہ میں واقعات کو اس طرح دکھایا جاتا ہے کہ اکثر حق کی شکست اور باطل کی فتح ہوتی ہے۔ ارسطو کی نظر میں بہت اہمیت نہیں رکھتا۔ وہ ہدایت نامے میں وضاحت کرتا ہے:

> ”کسی نیک انسان کو خوش حالی سے بدحال ہوتے نہ دکھایا جائے کیونکہ یہ منظر ہم پر صرف شاق گذرتا ہے... علیٰ ہٰذا القیاس، کسی خبیث آدمی کو بدحالی سے خوش حال ہوتے دکھانا بھی درست نہ ہوگا۔“ (باب ۱۳)

ارسطو اخلاقی شعور کو مطمئن کرنے، لیکن المیاتی احساس کو پس پشت ڈال دینے کا قائل نہیں ہے۔ یعنی کوئی ایسی المیہ تصویر پیش کرنا جس میں کسی برے آدمی کو زوال یا ابتلا میں گرفتار دکھایا جائے، ہمارے اخلاقی شعور کو تو مطمئن کر سکتا ہے، لیکن اس سے المیاتی تقاضا نہ پورا ہوگا۔ افلاطون اخلاقی تقاضوں کو اتنی زیادہ اہمیت دیتا ہے وہ فن کارانہ اظہار کی ضرورتوں کو نظرانداز کر جاتا ہے۔ ارسطو اس گتھی کو سلجھانے کے لیے المیاتی عیب کا نظریہ وضع کرتا ہے۔ دوسری طرف وہ یہ بھی دکھاتا ہے کہ یونانی اساطیر میں ایسے بہت سے واقعات موجود ہیں جو سچے المیاتی لطف کے حامل ہیں۔ وہ کہتا ہے:

> ”ان دنوں بہترین المیے دو ہی چار گھرانوں کے واقعات پر لکھے جاتے

ہیں... ان سب نے یا تو خود کوئی بہت بڑا دکھ اٹھایا تھا یا کسی اور پر
ایسی ہی آفت توڑی تھی۔ فن کی تکنیک اور اصول کے اعتبار سے کامل
ہونے کے لیے المیہ کو اسی ساخت کا ہونا چاہیے۔" (باب ۱۳)

ثابت یہ ہوا کہ دیوتاؤں کے تمام اساطیر تمام و کمال المیے کے لیے مناسب نہیں ہیں۔ اور نہ ہی بڑے المیہ نگاروں نے بس یوں ہی کوئی اسطور اٹھا کر اس پر المیہ لکھ دیا ہے۔ ممکن ہے افلاطون کے زمانے میں ایسا ہوتا ہو۔ (جیسا خود ارسطو نے اسی عبارت کے پہلے لکھا ہے کہ "شروع شروع میں تو شعرا جس قسم کا افسانہ چاہتے، بیان کر دیتے تھے۔") علاوہ بریں، مروجہ اسالیب میں تھوڑی بہت تبدیلی کرنا غیر مناسب بھی نہیں ہے۔ وہ کہتا ہے:

"کوئی ضروری نہیں کہ شاعر مروجہ اسالیب کے قالب کو درہم برہم ہی
کرڈالے... لیکن شاعر کو اپنی قوت ایجاد مظاہرہ پھر بھی کرنا چاہیے
اور روایاتی مواد کو چابک دستی سے استعمال کرنا چاہیے۔" (باب ۱۴)

ارسطو نے یہ بات یوں ہی نہیں لکھ دی ہے، بلکہ یونان کے تینوں عظیم ترین المیہ نگاروں کا عمل بالکل اس کے مطابق ہے۔ اپنی اپنی افتاد طبع کے مطابق ایس کلس(Aeschylus)، سافکلیز (Sophocles) اور یوری پڈیز (Euripedes) نے دیوتاؤں کو نسبتاً کم یا زیادہ ہمدردی کے ساتھ پیش کیا ہے لیکن کسی نے بھی، حتیٰ کہ یوری پڈیز نے بھی، جو روایتی مذہبی لوگوں سے خاصا برگشتہ تھا اور جس نے اپنے ڈراموں میں دیوتاؤں کو احمق، ضدی اور سنگ دل بھی دکھایا ہے، کبھی ایسا نہیں کیا کہ اس کے کسی المیے کے ذریعہ مروجہ عقائد پر کوئی براہ راست ضرب پڑے۔ فلپ ولاکاٹ (Philip Vellacott) نے دکھایا ہے کہ یوری پڈیز اپنے المیوں میں سیاسی حالات پر رائے زنی یا ان کی تعبیر کی غرض سے دیوتاؤں اور اساطیر کو اس طرح پیش کرتا تھا کہ ڈرامائی تفریح اور ذاتی اظہار خیال دونوں مقصد پورے ہو جاتے تھے۔ مثال کے طور پر اس کے المیہ "آرسٹیز" (Orestes) میں مرکزی کردار اپنے جنون کے باعث یونان کی پوری جنگ باز آبادی اور خاص کر ایتھنز کے جنگ بازوں کی علامت ہے اور ڈرامے کا موضوع یہ ہے کہ یہ جنون لاعلاج اور متعدی ہے:

"آرسٹیز میں یوری پڈیز نے اپولو کو اس نہج سے دکھایا ہے کہ
اگرچہ کوئی بات خلاف ادب نہیں ہے لیکن صاف معلوم ہو جاتا

ہے کہ اپولو کے خیالات ڈرامے کے اصل موضوع (جو مذکور ہوا)
سے بالکل مطابقت نہیں رکھتے۔"

اسی طرح، یوری پڈیز کے ڈرامے "آلس میں آئی فی جینیا" (Iphigenia In Aulis) میں نوجوان آئی فی جینیا کو کنوارپن کی دیوی آرٹے مس (Artemis) پر قربان چڑھایا جانا ہوتا ہے کہ یونانی جنگی جہاز آگے بڑھ سکیں۔ یوری پڈیز صاف ظاہر کر دیتا ہے کہ اس کو نہ جنگ کے وجود سے اتفاق ہے اور نہ اس بات سے، کہ ایک بے گناہ دوشیزہ کی اس طرح جان لی جائے۔ لیکن وہ آرٹمیس کے خلاف براہ راست کچھ نہیں کہتا۔ یہ سماجی دباؤ کا نتیجہ ہی سہی کہ شعرا مذہبی احساس کو ٹھیس پہنچانے سے گریز کرتے تھے لیکن افلاطون کا یہ قول کہ تمام المیہ نگاروں نے عقائد کی بیخ کنی ہے اور دیوتاؤں کی عظمت لوگوں کے دلوں سے اٹھانے میں وہ معاون ہوئے ہیں، ارسطو کے ہم عصر ڈرامے کی روشنی میں سو فی صدی درست نہیں ہے۔ لیکن اگر درست ہوتا بھی تو ارسطو نے ڈرامے میں اچھے آدمی کی شکست اور باطل کی فتح یا عارضی فتح کے مناظر کی تصویر کشی کے لیے ایک اہم نظریاتی جواز بھی پیش کیا ہے۔ اس کو وہ المیاتی عیب کا نام دیتا ہے۔ (باب ۱۳)

عیب یعنی Hamartia کی اصطلاح پر عرصۂ دراز سے بحث ہوتی رہی ہے۔ ارسطو اس کی تعریف یوں کرتا ہے (باب ۱۳) کہ المیہ ایسے اعمال کو پیش کرتا ہے جو "خوف اور دردمندی کے جذبات کو بیدار کرتے ہیں۔" لیکن جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، اگر یہ اعمال کسی اچھے آدمی کے ہوں تو محض افسوس ناک ہوں گے اور اگر کسی برے آدمی کے ہیں تو ان سے بھی وہ مقصد پورا نہ ہوگا۔ اس کے بعد وہ کہتا ہے:

> "اب ان انتہائی صورت حال کے بین بین ایک شکل بچ رہتی ہے۔ یعنی کوئی ایسا شخص جو ممتاز طور پر صالح اور منصف مزاج تو نہ ہو لیکن اس کی مصیبت کا سرچشمہ کوئی بدی یا فسق و فجور نہیں بلکہ کوئی غلطی یا کمزوری ہو۔ ایسے شخص کو بہت نامور اور خوش حال ہونا چاہیے۔"

ازمنۂ وسطی اور اس کے بعد بھی بہت سے محققین نے Hamartia کو محض عیب یعنی Flaw سمجھ کر یہ فرض کر لیا کہ المیاتی ہیرو میں کوئی بنیادی نقص ہوگا جو اس کی فطرت کا خاصہ

ہوگا۔ اس نظریے کی روشنی میں شیکسپیئر کے المیاتی ہیرو بھی ارسطوئی المیے کی تعریف پر پورے اترتے ہیں۔ اور ان لوگوں کو جو ارسطو کو بالکل اور سراسر برحق سمجھتے تھے، یہ خوشی ہوئی کہ شیکسپیئر کا المیہ بھی ارسطوئی تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ارسطو کے نظریات سراسر برحق نہیں، اور ان کو پڑھتے وقت افلاطونی پس منظر کو دھیان میں رکھنا ضروری ہے۔ ارسطو جگہ جگہ خیال و فکر کی نئی راہیں کھولتا ہے۔ اس کے نتائج سے پورا اتفاق لازمی نہیں۔ بس یہ ہے کہ اس افکار و سوالات کی روشنی میں نئے افکار اور نئے جوابات نمودار ہو سکتے ہیں۔ بہر حال بات ہو رہی تھی المیاتی عیب کی۔ ارسطو کا نظریۂ عیب یہ نہیں ہے کہ ہیرو میں کوئی اصلی اور ذاتی نقص ہوتا ہے (جیسا مثلاً میک بتھ یا ہیملٹ میں تھا)، بلکہ یہ کہ اس سے کوئی غلطی یا قصور سرزد ہو جاتا ہے جو انسانی فطرت کا خاصہ ہے۔ یعنی Hamartia کا ترجمہ Flaw سے زیادہ Fault (قصور یا خطا) بہتر ہوگا۔ بہت سے یونانیوں کی طرح ارسطو بھی انسانوں کی بنیادی خوبی کا قائل تھا۔ وہ سقراط کی طرح یہ تو نہیں کہتا تھا کہ علم اور خوبی ایک ہی چیز ہیں، جو جتنا باعلم ہوگا اتنا ہی خوب بھی ہوگا۔ لیکن اس کا یہ تصور ضرور تھا کہ انسانوں میں ذاتی اور اصلی عیب لازمی نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ وہ عامۃ الناس کے ایک قابل ذکر حصے کو پست درجے کا اور غلامی کے لائق سمجھتا تھا، (یہ رائے اس میں اور افلاطون میں مشترک تھی) ۔ذاتی اور اصلی عیب کا نظریہ در اصل ازمنہ وسطیٰ وغیرہ کے مفکرین کو اس لیے پسند آتا تھا کہ اس میں انھیں گناہ اصلی (Original Sin) کا مسیحی تصور ملتا تھا۔ لہٰذا انھوں نے اسے ارسطو کے یہاں بھی ڈھونڈ نکالا۔ ورنہ اوپر کے اقتباس سے ظاہر ہے کہ ارسطو محض کسی اتفاقی قصور یا غلطی کو المیاتی عیب شمار کرتا ہے اور کہتا ہے کہ اس قصور یا غلطی کی بنا پر المیاتی ہیرو کی تقلیب حال خوش حالی سے بدحالی کی طرف ہوتی ہے۔

المیاتی عیب پر بحث کرتے وقت یہ بات ملحوظ رکھنا چاہیے کہ قدیم یونان میں غلطی کا تصور بالکل وہی نہیں تھا جو ہم لوگوں کا ہے۔ یونانی سماج میں غلطی کا سرچشمہ عموماً غلط فیصلہ (یعنی ایک تعقلاتی سرگرمی کی ناکامی) سمجھا جاتا تھا جب کہ بعد کی تہذیبیں غلطی کا سرچشمہ غلط خواہشات وغیرہ تصور کرتی ہیں۔ ایڈیپس (Oedepus) نے اپنے باپ کو قتل کر کے اپنی ماں سے بیاہ اس لیے نہیں کیا کہ وہ نفس پرست تھا بلکہ اس وجہ سے کہ اس نے لاعلمی کی بنا پر ایک غلطی کی۔ آرسٹیز (Orestes) نے اپنی ماں کو اس لیے نہیں قتل کیا کہ وہ خون بہانے کا

شائق تھا بلکہ اس وجہ سے کہ وہ اپنے باپ کا بدلہ لینا برحق سمجھتا تھا، لیکن یہ اس کی غلطی تھی کہ اس نے ایسے ناحق کو حق سمجھا جو ناحق نہیں بھی تھا۔ ہپالیٹس (Hippolytus) اپنی سوتیلی ماں کے اظہار عشق کو مسترد کر کے ناعاقبت اندیشی کا مرتکب ہوا تھا ورنہ حق پر تھا۔

سقراط کی طرح ارسطو بھی غلطی کا سرچشمہ لاعلمی قرار دیتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اگر انجام و مقاصد سے لاعلمی ہو تو اس کے نتیجے میں اخلاقی گراوٹ پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ بھی ہے کہ بعض لاعلمی (مثلاً نشے میں مدہوشی) خود فاعل کی پیدا کردہ ہوتی ہے۔ یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ارسطو نے المیاتی عیب کی بحث کردار نہیں بلکہ پلاٹ کے تحت رکھی ہے۔ یعنی وہ یہ ثابت کرنا چاہتا ہے کہ دردمندی اور خوف کے جذبات کو ابھارنے کے لیے وہ واقعات مناسب ہیں جن میں المیاتی تاثر بھی موجود ہو اور ہمارے اخلاقی معتقدات کو بھی ٹھیس نہ لگے اور واقعات میں علت اور معلول کا تعلق بھی ہو۔ لیوکس نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے کہ ایسے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے اس سے زیادہ منطقی حل اور کوئی نہ تھا کہ المیاتی ہیرو ایک نمایاں فرد ہو لیکن غلط فہمی یا لاعلمی میں اس سے کچھ ایسے فیصلے سرزد ہو جائیں جو اس کی تباہی کا باعث ہوں۔ یہ بات صحیح ہے کہ المیاتی عیب کا حدوث تمام یونانی المیے میں بھی نہیں دکھایا جا سکتا۔ بعد کے اکثر المیے تو حقیقتاً اس سے مستثنیٰ قرار دیے جا سکتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، ارسطو کے تمام نظریات کو بالکلیہ درستؔ نہ سمجھنا چاہیے، بلکہ یہ دیکھنا چاہیے کہ ضروری ترمیمات کے بعد ان نظریات کو کتنی کثرت اور وسعت سے کہاں کہاں منطبق کیا جا سکتا ہے؟

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خود ارسطو کو احساس تھا کہ المیاتی عیب کا نظریہ اتنا آفاقی نہیں ہے کہ اس کے ذریعہ المیہ کی پوری توجیہہ اور افلاطون کے اعتراض کا مکمل جواب ہو سکے۔ لہٰذا اس نے مسئلے کا ایک نفسیاتی حل بھی نکالا۔ اس نے کہا کہ المیہ ایسے عمل کی نمائندگی ہے جس میں ''ایسے واقعات ہوتے ہیں جن سے خوف اور دردمندی کے جذبات متحرک ہوتے ہیں'' (باب۹)، اور :

> ''المیہ میں لطف سے مراد ہی وہ لطف ہے جو خوف اور دردمندی کے مناظر کی نمائندگی سے پیدا ہوتا ہو۔ ظاہر ہے کہ حادثات و واقعات کو بھی اسی وصف سے پیوستہ ہونا چاہیے۔'' (باب ۱۴)

لیکن اگر صرف خوف اور دردمندی ہی پیدا کرنا مقصود ہو تو افلاطون کا اعتراض پھر موجود ہو جاتا ہے، علی الخصوص اس پس منظر میں کہ قدیم یونان میں دردمندی کوئی خاص اچھی چیز نہیں مانی جاتی تھی۔ وہاں اصول یہ تھا کہ دشمنوں سے اور دشمنوں کے دوستوں سے نفرت کرنا ایک صحت مند اور ضروری سماجی رویہ ہے۔ ایسی صورت میں گرے ہوئے، اور وہ بھی ایسے لوگوں سے ہم دردی رکھنا جن کا زوال ازماست کہ برماست کا مصداق ہو، کوئی اچھی بات نہیں معلوم ہوتی۔ ارسطو اس مشکل کو حل کرنے کے لیے Katharsis یعنی تنقیہ (یا اخراج) کا نظریہ وضع کرتا ہے۔ تنقیہ کا یہ عمل ایک طرح سے اس لطف کا جواز مہیا کرتا ہے جو ارسطو کے خیال میں المیاتی منظر کو دیکھ کر خوف اور دردمندی کے احساسات کے بیدار ہونے سے حاصل ہوتا ہے۔

تنقیہ کا تصور ارسطوئی نظام فکر میں کم سے کم دو پہلو رکھتا ہے۔ اول تو یہ کہ اگرچہ آج ہمارے سماجی نظام میں دردمندی (Pity) عمومی طور پر کوئی بہت بری چیز نہیں ہے، لیکن یہ ایک انسانی صفت ہے اور اس کو محسوس کرنا، جب کہ ساتھ ساتھ خوف(Terror) کا جذبہ بھی ہو ہمیں انسانی صورت حال سے مطلع کرتا ہے۔

اہم بات یہ ہے کہ یونانی سماجی اخلاقیات کی رو سے درد مندی اور خوف دونوں ہی غیر صحت مند اور نا قبول رجحان تھے۔ دشمن سے لڑنے کے لیے دردمندی نہیں بلکہ سنگ دلی درکار ہے۔ اور اگر ہم خوف کے جذبے کا احساس رکھتے ہیں تو سب سے پہلا خوف موت، یا زخم داری کا ہے، اور یہ خوف ہمیں جنگجوئی اور علو ہمتی سے روکتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے جب یہ جذبات پوری طرح برانگیختہ ہو جاتے ہیں تو ظاہر ہے کہ پھر ان کا اخراج ضروری ہو جاتا ہے۔ ضروری ہو جانے سے مراد یہ ہے کہ ان جذبات میں اتار اسی وقت آئے گا جب یہ اپنے پورے شباب پر ہوں۔ یعنی پہلے ہیجان پھر اتار۔ یہ اتار گویا اخراج یعنی تنقیہ کی صورت ہوگی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ جس طرح جدید ماہرین جنسیات نے جنسی بھوک کو عضو تناسل کے ڈھیلا پڑنے کے لیے بے چینی (Urge to Detumescence) سے تعبیر کیا ہے۔ اسی طرح خوف اور دردمندی کے جذبات کے زائل ہونے کی صورت یہ ہے کہ پہلے ان میں ہیجان پڑے، پھر وہ سرد پڑیں، یعنی ان کا خاتمہ ہو جائے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ اسٹیج کے ذریعہ ان جذبات کے برانگیختہ ہونے کے بعد ناظرین عملی دنیا میں ان کمزوری پیدا کرنے

والے جذبات سے محفوظ رہیں گے۔

لائنل ٹرلنگ (Lionel Trilling) نے اپنی کتاب (The Liberal Imagination) میں ایک جگہ فرائڈ (Freud) اور ارسطو کے درمیان اسی نقطے پر مماثلت ڈھونڈی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ارسطوئی نظریے کی رو سے دکھ کے ذریعہ ایک محدود لطف انگیزی کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اگر چہ ہمیں کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ تنقیہ کے ذریعہ لطف کا نظریہ دراصل خوب صورت زبان کے ذریعہ خوف کو بیدار کرنے (نہ کہ اس کا اخراج کرنے) کی کیفیت کو ڈھکے چھپے الفاظ میں پیش کرتا ہے لیکن وہ مزید کہتا ہے کہ المیہ کا ایک نظریہ بہر حال اور بھی ہو سکتا ہے کہ "المیہ علاج بالمثل کے طور پر تکلیف پہنچا کر ہم کو اس شدید تر تکلیف سے مصئون کرتا ہے جو زندگی ہم لوگوں پر مسلط کرتی ہے۔" ٹرلنگ کا خیال ہے کہ المیہ کا یہ تصور بہت منفی ہے اور اس عملی قوت اور مالکیت کا احساس بہت کم کر دیتا ہے جو المیہ ہمیں دراصل عطا کرتا ہے۔

ٹرلنگ کا متذکرہ بالا بیان بڑی حد تک درست ہے لیکن فی الحال ہم کو ارسطوئی نظریہ اور اس کے افلاطونی پس منظر سے بحث ہے۔ ٹرلنگ اور دوسرے جدید نقاد تو المیہ کی ڈھائی ہزار برس کی تاریخ اور ارسطو کے افکار سے روشن نئے نئے افکار کے تناظر میں بات کرتے ہیں، جب کہ ارسطو کے سامنے صرف چند ہی نمونے اور مخصوص سماجی اور سیاسی حالات تھے جن میں وہ اسیر تھا۔ ارسطو کو تو اپنے زمانے اور ماحول کے پس منظر میں المیہ (اور اس طرح تمام شاعری) کی وقعت اور قدر و قیمت کو مستحکم کرنا تھا۔ اس لیے یہی مناسب تھا کہ اس ماحول اور عہد میں مقبول نظریات کی روشنی میں اپنے تصورات اور استدلال کو قائم کرے۔ اس کا مقصد کسی کو، چہ جائے کہ افلاطون کو، مناظرہ یا استدلال کے ذریعہ بند کر دینا نہیں تھا، بلکہ ایسے نظریات کی تعمیر اس کا مقصد تھا جو اپنی جگہ پر صحیح ہوں لیکن اس کے ماحول اور مذاق فکر میں کھپ بھی سکیں۔ چنانچہ جب وہ شاعری کو تاریخ کے مقابلے میں صحیح تر اور زیادہ فلسفیانہ بتاتا ہے تو وہ اس کا الزام مورخوں اور تاریخ نگاروں پر نہیں رکھتا بلکہ خود اصلاً تاریخ کے علم میں ایک فلسفیانہ کمی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اسی طرح جب وہ المیاتی عیب یا المیہ ہیرو کے تصور کے حوالے سے خوف اور دردمندی کے جذبات کی برانگیختگی اور ان کے جذبات کی بات کرتا ہے تو وہ ایک نفسیاتی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ بروکس (Brookes) اور ومزٹ

(Wimsatt) نے اپنی کتاب (Literary Criticism) میں بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ ایک طرف تو ارسطو نے شاعری کے ذریعہ نقل کو ایک آزاد اور تقریباً خود مختار حیثیت دے کر اسے افلاطونی نقل سے برتر دکھایا یعنی اس نے ''ہیئت، ارتقا، سمت اور آدرش'' کی ایک مابعدالطبیعیاتی تعبیر کی۔ دوسری طرف اس نے ایک اخلاقی نظام کی طرف بھی اشارہ کیا کہ المیاتی قصور دراصل کسی فطری عیب کا نتیجہ نہیں، بلکہ یہ لاعلمی کا بنا پر غلط انتخاب کی وجہ سے المیہ کی طرف لے جاتا ہے۔ یہی اس تنقیہ کی بنیاد ہے جو المیہ کا اصل تفاعل ہے۔ ارسطو نے اپنی کتاب ''اخلاقیات'' میں یہ بات صاف کر دی ہے کہ اگر علم ہے لیکن عمل بے سوچے سمجھے کیا گیا ہے تو یہ بنیادی عیب نہیں۔ بنیادی عیب یہ ہے کہ انسان جان بوجھ کر غلط کام کرے۔ جان بوجھ کر غلط کام المیاتی ابعاد نہیں رکھتا اور اس کے ذریعہ خوف اور دردمندی کے جذبات نہ برانگیختہ ہوتے ہیں اور ان کا اخراج یعنی تنقیہ ہوتا ہے۔

ارسطو کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نظریے کے ذریعہ وہ ایک طرف تو معاصر فکری رجحانات کی تشفی کرتا ہے تو دوسری طرف مستقبل کے لیے غور و فکر کی نئی راہیں بھی کھولتا ہے۔ چنانچہ اس کی ان اصطلاحات نے المیاتی عمل کے سلسلے میں کئی اور خیالات کے ارتقا میں مدد دی۔ مثلاً آئی۔ اے۔ رچرڈس (I. A. Richards) اپنی کتاب ''ادبی تنقید کے اصول'' (Principles of Literary Criticism) میں کہتا ہے:

> ''دردمندی، یعنی کسی شے سے نزدیک ہونے کا جذبہ اور خوف، یعنی کسی شے سے پیچھے ہٹنے کا جذبہ، یہ دونوں المیہ میں ایسا تطابق حاصل کرتے ہیں جیسا انھیں کہیں اور نہیں مل سکتا۔ اور کون جانتا ہے کہ ان کے ساتھ ساتھ اور کون سے دوسرے جذبات کے گروہ بھی جو آپس میں اتنے ہی متغائر ہیں جتنے خوف اور دردمندی، المیہ کے ذریعہ تطابق حاصل کر لیتے ہیں؟ ان سب کا اتصال و اجتماع اس ایک ہی منظم ردعمل میں ہوتا ہے جس کا نام کیتھارسس ہے اور جس کے ذریعہ ہم المیہ کو پہچانتے ہیں، چاہے ارسطو نے ایسا کوئی مفہوم مقصود کیا ہو یا نہ کیا ہو، یہی دراصل اس جذبہ فرحت، تنگی اور پریشانی کے عالم میں استراحت، توازن اور طمانیت

کے احساس کی توجیہہ ہے جو المیے کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے
کیونکہ ان جذبات کو ایک بار بیدار کر کے پھر انھیں دبائے بغیر
ساکت کرنا کسی اور طرح ممکن نہیں ہے۔"

رچرڈس اپنے نظریے کی تصدیق کے لیے ارسطو کے اصل مقصود کا سہارا نہیں لیتا، لیکن حقیقت یہ ہے کہ رچرڈس نے جو کچھ کہا ہے وہ ارسطو کے نظریۂ تنقیہ سے برآمد ہو سکتا ہے۔ رچرڈس آگے چل کر کہتا ہے کہ دردمندی اور خوف جس مفہوم میں متضاد ہیں، اس مفہوم میں دردمندی اور ڈراؤناپن متضاد نہیں ہیں۔ یہی بات ارسطو نے یوں کہی ہے:

"وہ لوگ جو سینری کو یوں استعمال کرتے ہیں کہ اس کے ذریعہ
خوف نہیں بلکہ ڈراؤناپن پیدا ہو، دراصل المیے کے مقصد سے
ناواقف ہیں۔" (باب ۱۴)

اسی طرح، باب ۱۳ میں ارسطو طبیعتوں پر شاق گذرنے والے منظر اور صحیح معنی میں خوف آگیں منظر میں امتیاز کرتا ہے۔ اس نکتے سے روشنی حاصل کر کے رچرڈس کہتا ہے کہ: "المیہ تمام معلوم تجربات میں شاید سب سے زیادہ عمومی، سب سے زیادہ کلیت قبول اور ہر جذبے کو منظم کرنے والا جذبہ ہے۔" آگے چل کر وہ یہ خیال پیش کرتا ہے کہ زیادہ تر المیے محض نام نہاد المیے ہیں اور اصل المیے دو ہی چار ہیں۔ اس کی بقیہ بحث سے قطع نظر کرتے ہوئے میں اس بنیادی نکتے کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں کہ ارسطوئی المیہ جو خوف اور دردمندی کے جذبات کا تنقیہ کرتا ہے، اسی تنقیہ کی قوت کی بنا پر ان مختلف اور متنوع جذبات کو بھی عمومی اور منظم ڈھنگ سے قبول اور پیش کر سکتا ہے جو المیہ کے ذریعہ برانگیختہ ہوتے ہیں۔

یہ سوال اکثر اٹھا ہے کہ ارسطو کی اصطلاح کیتھارسس (Katharsis) کا اصل مفہوم کیا ہے؟ اور اس کے ذریعہ المیہ کو کون سی مخصوص خوبی حاصل ہوتی ہے؟ موجودہ مفکرین اور شارحین کی رائے یہ ہے کہ کیتھارسس دراصل ایک طبی اصطلاح ہے اور چونکہ ارسطو خود ایک طبیب تھا، اس لیے قرین قیاس ہے کہ اس کے ذہن میں اس لفظ کا طبی مفہوم بھی رہا ہوگا۔ اس طرح کیتھارسس کے لیے "تنقیہ" صحیح ترجمہ ہوگا۔ اور اس کا مخصوص عمل اس صحت مند صورت حال کا پیدا کرنا ہوگا جو فاسد مادے کے اخراج کے بعد جسم میں رونما ہوتی ہے۔ اس خیال کو سامنے رکھا جائے تو بقول لیوکس ہم یہ کہہ سکتے ہیں:

''المیہ نامناسب یا ضرورت سے زیادہ جذبات کا اخراج کر کے
قاری یا ناظر کی تطہیر کرتا ہے۔''

دوسری طرف یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ المیہ کے ذریعہ ہم خوف اور دردمندی کے جذبات سے اس قدر اور اس کثرت سے دوچار ہوتے ہیں کہ ہمارے جذبات (جو ایک طرح کی کم زوری ہی ہیں) سرد اور سخت پڑ جاتے ہیں اور اس طرح حقیقی زندگی میں ہمیں اس کم زوری کے نقصانات نہیں بھگتنا پڑتے۔ بعض قدیم مفکرین کا یہی خیال تھا۔ اس کو یوں بھی بیان کیا گیا ہے کہ المیے کی حدود میں خوف اور دردمندی کے جذبات کو برت کر ہم ایک طرح کی مضبوطی حاصل کرتے ہیں اور عملی زندگی میں جب ایسے مواقع آتے ہیں جہاں ان کی ضرورت پڑتی ہے، تو ہم ان جذبات کا شکار آسانی سے نہیں ہوتے اور اپنی جگہ پر قائم رہتے ہیں۔ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ یونانی تہذیب میں دردمندی اور ترحم ہر حال میں اچھے جذبات نہیں کہے جا سکتے تھے اور دشمن سے نفرت کرنا ایک محبوب اور مناسب رویہ تھا۔ اس صورت حال کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ خوف اور دردمندی کے جبلی رجحانات کو کم کرنا بھی ایک طرح کی دور کار اور دیرپا Katharsis ہی ہوئی۔ اٹھارویں صدی تک یہی خیال عام تھا۔ لیکن یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ یوری پڈیز کے المیے کی حد تک دشمن سے نفرت اور دردمندی کی عام کمی بھی کوئی اچھی چیز نہیں ہے۔ اپنے آخر پچیس برسوں میں اس نے جو المیے لکھے ہیں (یعنی اس زمانے میں جب ایتھنز مسلسل جنگوں اور بدلہ و قصاص کے تصورات کے پیدا کردہ جنگ و قتال سے بالکل نڈھال ہو چکا تھا۔) ان میں باربار جنگ بازی، نفرت اور بدلے کے تصورات کی مخالفت کی گئی ہے۔ اور اس کے المیے میں کیتھارسس دراصل اس طرح ہوتی ہے کہ وہ قاری اور ناظر کو دردمندی اور قوت کے تجربات سے روشناس کر کے حقیقی زندگی میں جنگ بازی اور اس کے نتائج کے خلاف رجحان کا حامل بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ یوری پڈیز کا یہ رویہ اہل ایتھنز کے عام تصورات سے بالکل مختلف تھا۔ اس کے باعث اس کو اکثر ہدف طعن و ملامت بھی بنایا گیا اور آخر کار اسے وطن چھوڑنا بھی پڑا۔

لہٰذا یوری پڈیز کے المیے میں تنقیہ کی ارسطوئی صورت کا اپنی صحیح شکل میں نہ دستیاب ہونا صرف یہ ثابت کرتا ہے کہ ارسطو کا یہ نظریہ اس وقت کے مروجہ رجحانات سے ہم آہنگ لیکن پوری طرح صحیح نہیں تھا۔ بہر حال خوف اور دردمندی کے رجحانات کو کم کرنے کی کوشش اور کیتھارسس کی

اس تشریح میں طبی مفہوم کا عنصر ہے اگرچہ نمایاں نہیں ہے۔ اس کے برخلاف اس بات پر غور کرنا ضروری ہے کہ قدیم یونان بلکہ تمام قدیم دنیا میں (اور ہمارے یہاں آج بھی) موسیقی کے ذریعہ مرض کا علاج کرنے کا تصور عام تھا۔ یعنی اطبا کا خیال تھا کہ بعض طرح کے راگ اور ساز بعض امراض میں شفا بخشتے ہیں۔ قدیم یونان میں موسیقی زیادہ تر گانے پر مشتمل تھی کیونکہ ساز اس قدر ترقی یافتہ نہ تھے جتنے آج کل ہیں۔ اس لیے ارسطو المیے کے حوالے سے جہاں جہاں موسیقی کا ذکر کرتا ہے وہاں الفاظ اور گیت کا تصور لازمی ہے۔

اس معلومات کی روشنی میں یہ نتیجہ لامحالہ نکلتا ہے کہ ارسطو کے لیے المیہ کا ایک بڑا عنصر موسیقی تھا اور موسیقی ایک طرح کی دوا کا حکم رکھتی تھی۔ لہٰذا خوف اور دردمندی کے جذبات کا کیتھارسس اس کے نزدیک صرف اس طرح نہیں ہوتا تھا کہ المیہ میں ان جذبات سے دوچار ہونے کے باعث ہم انھیں برداشت کرنے کی مزید قوت حاصل کر لیتے ہیں، بلکہ اس کی نوعیت یقیناً ایک قسم کے تنقیہ کی تھی، چاہے وہ تنقیہ سراسر طبی مفہوم نہ رکھتا ہو۔ یونانی طب کی رو سے انسان کا جسم چار اخلاط کا مجموعہ ہوتا ہے۔ (یہ چار اخلاط برصغیر کے یونانی اطبا اب بھی تسلیم کرتے ہیں، یعنی خون، بلغم، سودا اور صفرا۔) قدیم یونانی اطبا کا خیال یہ بھی تھا کہ سودا یعنی صفرائے سیاہ کا تنقیہ سب سے مشکل کام ہے اور خوف و دردمندی دونوں ہی سودائی مزاج کی صفات ہیں۔ لیوکس (Lucas) کا کہنا ہے کہ اگر ارسطو سے پوچھا جاتا تو شاید وہ یہ بھی کہہ دیتا کہ موسیقی اور المیاتی ڈراما دونوں ہی قاری یا ناظر کے اخلاط اربعہ کا توازن بدلنے یعنی سودا کو کم کرنے میں معاون ہو سکتے ہیں۔ لہٰذا یہ نتیجہ ناگزیر ہے کہ ارسطوئی نظام فکر میں کیتھارسس کا تفاعل جسمانی اور نفسیاتی دونوں طرح کا تھا۔ یعنی دونوں ہی صورتیں اصلاح نفس کی ہیں اور دونوں کا تعلق علم طب سے بھی ہے۔ ارسطو کا کمال یہ ہے کہ اس نے علم طب سے ایک اصطلاح مستعار لے کر اس میں نفسیاتی علاج (Psychiatry)، تحلیل نفسی (Psychoanalysis) اور اخلاقیات تینوں اکٹھا کر دیے اور افلاطون کے اعتراض کا شافی جواب فراہم کر دیا۔

فرائڈ نے ارسطوئی کیتھارسس کا براہ راست استعمال تو نہیں کیا لیکن اس کے تصورات پر ارسطو کے اثرات ڈھونڈنا مشکل نہیں۔ ٹرلنگ (Trilling) کا ذکر میں پہلے ہی کر چکا ہوں کہ اس نے اس موضوع پر تفصیلی بحث کی ہے۔ دوسری طرف رچرڈس انھیں نظریات سے ایک

مابعدالطبیعیاتی اور وجودیاتی (Ontological) قسم کا تصور برآمد کرتا ہے (جیسا کہ گذشتہ اقتباسات سے واضح ہوا ہوگا۔) اٹھارویں صدی کے جانسن وغیرہ اس سے اصلاحی اور اخلاقی نظریہ بھی خلق کرتے ہیں۔ اور فرانسیسی مفکرین اس کو اپنے رنگ میں رنگ کر یہ خیال وضع کرتے ہیں کہ کیتھارسس کے ذریعہ خوف اور دردمندی کی طرف ہمارے میلان میں تخفیف ہو جاتی ہے۔

اس طرح ارسطو نے حقیقی فلسفیانہ عمق کا مظاہرہ کرتے ہوئے الیاتی عمل کا تفاعل کا ایسا بیان پیش کر دیا ہے جس کے ذریعے مختلف مفکرین کو مختلف لیکن بنیادی طور پر صحیح نتائج نکالنے کا موقع فراہم ہو سکا ہے۔ یہ بات درست ہے کہ یونانی نظریۂ اخلاط اربعہ اور تنقیہ کو سراسر شعور، تحت شعور اور لاشعور کے نقشے میں فٹ نہیں کیا جا سکتا، اور اہل یونان اگرچہ خواب اور تعبیر خواب میں دلچسپی رکھتے تھے لیکن وہ لاشعور وغیرہ سے بے خبر تھے لیکن جب ہم اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ ارسطوئی نظریہ کیتھارسس جسم اور ذہن دونوں کو ایک دوسرے پر عمل اور ردعمل میں مصروف فرض کرتا ہے تو پھر وہاں سے شعور اور تحت شعور وغیرہ کی بحثیں بہت دور نہیں رہ جاتیں۔

کیتھارسس کا مفہوم محض ''اصلاح'' فرض کرنے باعث محققین سے یہ غلطی ہوئی ہے کہ وہ اس کی بنا پر یہ فرض کرتے ہیں کہ المیہ ہمیں اخلاقی طور پر بہتر انسان بناتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نفسیاتی مضبوطی حاصل ہونا اور اخلاط فاسدہ سے نجات پانا یقیناً ایک طرح کی بہتری ہے۔ اور اس معنی میں کیتھارسس یعنی تنقیہ یقیناً ایک اخلاقی عمل ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ المیے کا مطالعہ ہمیں کسی مخصوص نظام اخلاق کی رو سے بہتر یعنی نیک تر یا نیکوکار انسان بنا دیتا ہے، اور یہ تو ہرگز نہیں کہ نیک تر یا نیکوکار انسان کی تعریف وہ ہوگی جو ازمنۂ وسطیٰ کے یورپ میں متعین ہوئی۔ یونانی نظریۂ خوب و ناخوب بہت سی چیزوں میں ہمارے نظریات سے مطابقت نہیں رکھتا۔ اور جہاں رکھتا بھی ہے وہاں بھی اس کا اظہار براہ راست شعری فن کے ذریعہ نہیں ہوا ہے۔ یعنی یونانی المیہ کا اخلاقی اشغال یہ نہیں ہے کہ وہ لوگوں کو نیک تر بنانا چاہتا ہے۔ کیتھارسس کا ترجمہ محض اصلاح انھیں لوگوں نے تجویز کیا جو فن کو اخلاقیات کی لونڈی تصور کرتے تھے۔ نامناسب یا کثیرالمقدار اخلاط یا جذبات کا اخراج المیہ کا تفاعل ضرور ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ المیہ کا مطالعہ کرکے ہم کسی مخصوص نظام اخلاق کے اعتبار

سے اچھے آدمی بن جائیں گے۔ ہمارے عہد میں خوبی اور ناخوبی کا جو تصور ہے وہ بیش تر ازمنۂ وسطیٰ کے عیسائی نظریات سے ماخوذ ہے جن کی رو سے انسان اصلاً برا، گناہ گار اور خراب ہوتا ہے۔ خود فرائڈ، جو یہودی تھا اور جس نے مروجہ اخلاقی نظام کے خلاف کئی طرح سے بغاوت کی، آخر اسی نتیجے پر پہنچا کہ انسان فطرتاً رذیل ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یونانی المیے کا مطالعہ رذیل انسان کو شریف نہیں بناتا۔ کیتھارسس کو اصلاح کا مرادف فرض کرنے سے مغربی معلمین نے بزعم خود ارسطو کی پشت پناہی حاصل کر لی، لیکن ظاہر ہے کہ ارسطو جس خوب اور ناخوب کے تصور سے ہی بے خبر تھا، المیے کے ذریعہ اس کی اصلاح وہ کس طرح مقصود کر سکتا تھا؟

یونانی تصور خوب پر بحث کرتے ہوئے ورنر ییگر (Werner Jaeger) کہتا ہے کہ یونانی اور خاص کر افلاطونی تصورات کے اعتبار سے نظم و ضبط سب سے بڑی خوبی ہیں۔ سقراط تو لاعلمی کو سب سے بڑی برائی بتاتا تھا لیکن افلاطون اس سے آگے جاکر اس بات کی تلقین کرتا ہے کہ ہر چیز اس وقت خوب ہو جاتی ہے جب وہ نظم جو اس سے مخصوص ہے، یعنی اس کی کائناتی حقیقت (Cosmos) اس پر حاوی ہو کر اس میں متشکل ہو جاتی ہے۔ ییگر کا خیال ہے کہ یونانی ''خوب'' سے مراد محض ''اچھا'' نہیں بلکہ ''عمدہ'' بھی ہے۔ افلاطون کہتا ہے کہ وہ روح خوب ہے جو ضبط (Self Control) اور ڈسپلن کی حامل ہو۔ کارل پاپر نے اپنی کتاب ''کھلا سماج اور اس کے دشمن'' (The open society and its enemies) کی جلد اول کا سرنامہ افلاطون کے ایک اقتباس سے بنایا ہے جس میں یہ کہا گیا ہے کہ ڈسپلن، رہ نما کی ہر بات کو بے چون و چرا ماننا اور اپنی رائے کی جگہ رہ نما کی رائے کو صحیح سمجھنا بہترین چیزیں ہیں۔ ییگر افلاطون کی زبان میں کہتا ہے کہ انسانوں پر جو ہوس حاوی ہے وہ مال و متاع کی کثرت کی ہوس نہیں بلکہ اقلیدی تناسب کی ہوس ہے، یعنی ہر چیز اپنے مناسب مقام پر ہو۔ اس میں شبہ نہیں کہ شاعری میں تعلیمی اقدار ہوتے ہیں لیکن تعلیم دینا شاعر کا مقصد نہیں۔ ارسطو نے اس نکتے کو شروع ہی میں صاف کر دیا ہے (باب ۱) کہ ''ہومر اور ایمپی ڈاکلیز (Empidocles) ایک فلسفی اور معلم اخلاق جسے دعوائے الوہیت بھی تھا) میں بحر کے علاوہ کوئی قدر مشترک نہیں ہے۔ لہٰذا ہومر کو شاعر اور ایمپی ڈاکلیز کو ماہر طبیعیات کہنا درست ہوگا۔'' (ارسطو کے زمانے میں طبیعیات اور فلسفہ ایک ہی شے تھے۔) ارسطو کی اس وضاحت کے بعد

اس بحث کی ضرورت نہیں کہ المیہ کا کوئی اخلاقی یا تعلیمی تفاعل بھی ہوتا ہے یا نہیں۔ اس کی تفصیل باب ۹ میں ملاحظہ ہو۔

ارسطو کے نظریے میں خوب اور ناخوب کی براہ راست تعلیم المیے کے ذریعہ ایک غیر ضروری چیز ہے، کیونکہ ارسطو اس سے بھی ترقی کر کے خود المیے کو ایک خوب شے بتاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب کوئی شے فی نفسہ خوب ہوگی تو اس سے خوبی یا ناخوبی کی تعلیم حاصل کرنے کی پوری بحث ہی غیر ضروری ہو جائے گی۔ ارسطو نے بے مثال ذہانت سے کام لیتے ہوئے یونانی نظریۂ خوب کو پورے کا پورا المیہ پر منطبق کر دیا ہے۔ میں اوپر دکھا چکا ہوں کہ افلاطون کے خیال میں کوئی چیز اس وقت عمدہ ہوگی جب اس کا مخصوص اور فطری نظم اس میں پوری طرح متشکل ہوگا۔ اور جب اقلیدسی تناسب کی تلاش انسانی ذہن کی اصل حرکی قوت ہے، تو ہر چیز جو متناسب ہوگی وہ خوب ہوگی۔ ارسطو نے المیے کو ایک ہیئت گردان کر مخالفوں کا منھ ہمیشہ کے لیے بند کر دیا۔ اس نے المیے میں ہیئت یعنی Structure کی وہ تمام خوبیاں ثابت کر دیں جو تناسب سے پیدا ہوتی ہیں۔ اس کی شہرۂ آفاق تعریف (باب۶) کہ المیہ ایسے عمل کی نمائندگی ہے جو سالم اور بہ ذات خود مکمل ہو، اسی نظریۂ تناسب سے برآمد ہوتی ہے جس کی رو سے افلاطون نظم و ضبط کو تمام خوبی کی اصل بتاتا ہے۔ اسی نظم کو مدنظر رکھتے ہوئے ارسطو نے، زبان، ڈرامائی وحدت، پلاٹ اور درجنوں دوسری چیزوں کے بارے میں نظریات وضع کیے اور المیے کو ہر طرح اقلیدسی ہیئت کا حامل بتایا۔ باب ہفتم میں وہ پلاٹ کی مناسب ترتیب اور مخصوص حجم کا ذکر کرتا ہے۔ باب ہشتم میں پلاٹ کو وہ المیے کا اہم ترین حصہ کہہ چکا ہے۔اب وہ باب ۶ میں اس کی سالمیت کو یوں متعین کرتا ہے:

> ''ضروری ہے کہ وہ کسی واحد و سالم عمل کو پیش کرے ۔اور اس عمل کے مختلف حصص میں اس طرح کا تعمیری ربط ہونا چاہیے کہ اگر کسی ایک کی جگہ بدل دی جائے یا اسے حذف کر دیا جائے تو سارے کا سارا بدنظم یا درہم برہم ہو جائے۔ کیونکہ ایسی چیز جس کی موجودگی یا غیرموجودگی سے کوئی فرق نہ دکھائی دے، مکمل ڈھانچے کا نامیاتی حصہ نہیں ہو سکتی۔ میں سمجھتا ہوں کہ اقلیدسی تناسب کی اس سے بہترین تعریف ممکن نہیں ہے۔''

جب المیہ پر خصوصاً اور شاعری پر عموماً خوبی کی وہ تعریف صادق آتی ہے جو یونانی فلسفہ نے قائم کی تھی، تو المیہ یا شاعری سے اخلاقی بہتری کے حصول یا عدم حصول کا سوال غیرضروری تو ہو ہی جاتا ہے، لیکن ایک اور نکتہ بھی اس سے برآمد ہوتا ہے کہ اگر روح کی خوبی یہ ہے کہ وہ پوری طرح منظم اور منضبط ہو اور المیہ میں بھی یہی خوبی ہوتی ہے، تو نقالی کا الزام بڑی حد تک بے معنی ہو جاتا ہے۔ کیونکہ فطرت میں تمام چیزیں پوری طرح منظم نہیں ہوتیں۔ ارسطو فطرت کی تعریف یوں بیان کرتا ہے کہ ''جب کوئی چیز اپنے پورے ارتقا کو پہنچ جاتی ہے تو ہم اسے اس کی فطرت کہتے ہیں۔'' خارجی دنیا میں ہر چیز اپنے مکمل ارتقا تک نہیں پہنچی ہے۔ ارسطو کو اس کا احساس تھا۔ اس کے برخلاف فن پارہ اپنی ذاتی حیثیت میں پوری طرح ارتقا یافتہ ہوتا ہے اور خود المیہ بھی (جیسا کہ اس نے باب ۴ میں کہا ہے) کئی تبدیلیوں سے گذر کر اپنی فطری ہیئت کو پہنچ چکا ہے۔

اس استدلال کے بعد یہ نتیجہ ناگزیر ہو جاتا ہے کہ افلاطونی عینی ہیئت کے مقابلے میں شاعرانہ ہیئت کی جو بھی حیثیت ہو، لیکن فطرت کے انتشار اور بے نظمی کے مقابلے میں فن پارہ اپنی ہیئتی وحدت اور نامیاتی اکائی کی بنا پر اعلیٰ تر درجے کی چیز ہے۔ ارسطو نے اس خیال کا بار بار اظہار کیا ہے۔ (اگرچہ ''شعریات'' اس سے بظاہر خالی ہے) کہ جب فطرت کسی چیز کو نامکمل چھوڑ دیتی ہے تو فن اسے مکمل کرتا ہے۔ کولرج نے شاید اسی خیال سے فائدہ اٹھاکر کہا تھا کہ ''شاعر کو فطرت کا نقال نہ ہونا چاہیے۔ اسے فطرت سے مستعار لینا چاہیے۔ اور وہ بھی اس طرح کہ مستعار لینے کا ہی عمل قرض کو ادا کر دے۔'' شاعرانہ سچائی کا مرتبہ تاریخی یا فلسفیانہ سچائی سے اسی لیے اونچا ہے۔

''شعریات'' کا یہ مختصر تعارف ان سیکڑوں مسائل میں سے صرف چند کا احاطہ کرتا ہے جن پر شراح اور محققین نے بحث کی ہے۔ اصل متن کے اشکالات کو حتیٰ الامکان ترجمے اور حواشی کی مدد سے دور کیا جا سکتا ہے لیکن فلسفیانہ مباحث کا یہ تعارف لامحالہ اسٹیج ڈراما کے مسائل اور الگ الگ ڈراموں، مختلف ڈرامائی اصطلاحوں (مثلاً ہیرو، ہیروئن، کردار کا ارتقا، کرداروں کا آپس میں ٹکراؤ وغیرہ) سے صرف نظر کرتا ہے، کیونکہ ان کا تعلق براہ راست ارسطو کے نظریۂ شعر اور فلسفۂ فن سے نہیں ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ارسطو نے تمام باتیں صحیح کہی ہیں۔ اس کے بہت سے خیالات پر نظرثانی ہوتی رہی ہے اور ہوتی رہے گی۔ اس کے بعض نظریات

صرف قدیم یونان کے حوالے سے صحیح ہیں۔ آج ان کو مکمل طور پر قبول کرنا خطرناک ہوگا۔ لیکن معرکے کی بات یہ ہے کہ ارسطو نے شعر اور فلسفۂ فن دونوں کے متعلق تقریباً سب بنیادی سوالات اٹھا دیے ہیں۔ فلسفے کے میدان میں سوال اٹھانے والے کی اہمیت جواب دینے والے سے اکثر زیادہ ہی ہوتی ہے۔

(۱۹۷۷)

حواشی

(۱) عرب ذہن میں المیہ کا تصور کیا تھا، اس کی تفصیل ابن رشد کی ''شرح'' میں ملتی ہے جو اس نے ارسطو کی ''بوطیقا'' پر لکھی تھی۔ یہ شرح (جسے بعض لوگ تلخیص، اور بعض لوگ ترجمہ کہتے ہیں)، در اصل ارسطوئی شعریات کے بارے میں ابن رشد کے اپنے خیالات وتعبیرات ہیں۔ اپنے زمانے کے رواج کے مطابق وہ ''ارسطو کہتا ہے...'' جیسے الفاظ سے اپنی باتیں شروع کرتا ہے، لیکن اس کے الفاظ ارسطو کے ترجمے یا تلخیص سے زیادہ ارسطو کے نکات کی طبع زاد تشریح ہوتے ہیں۔ ابن رشد نے المیہ کو قصیدے سے، اور طربیہ کو ہجو سے تعبیر کیا ہے۔ علاوہ بریں، اس نے ارسطو کی فکر میں بہت سے اخلاقی ابعاد بھی ڈال دیئے ہیں جو حقیقت میں ارسطو سے زیادہ خود ابن رشد کے ہیں۔ یہ دلچسپ بات ہے کہ یورپ کے قرون وسطی میں ادب کے تصورات پر جن فلسفیانہ افکار کا پرتو پڑا ان میں ارسطو کے نام پر ابن رشد کے بہت سے تصورات تھے۔ یہ ابن رشد کی اسی ''تلخیص/شرح/ترجمہ'' کے باعث تھا جس کا کہ ہم ذکر رہے ہیں۔

(۲) ''عین'' یا اصل ہیئت کی بحث مثالی ریاست کے حوالے سے اس لیے بھی اہم ہے کہ اشیا تغیر پذیر ہیں اور عین تغیر پذیر نہیں۔ مثالی ریاست میں تغیر کو روکنے یعنی اسے عین یا اصل ہیئت سے نزدیک لانے کی سعی ہوتی ہے، ورنہ صرف عین اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے۔ افلاطون کہتا ہے: ''سب سے پہلے تو تغیر ناپذیر ہیئت ہے جو غیر مخلوق اور بے فنا ہے... کوئی بھی حس اسے دیکھ یا محسوس نہیں کر سکتی اور جس کا تصور خالص تصور کر سکتا ہے۔'' ہیگل کا ''خیال مطلق'' (Absolute Idea) اسی سے مستفاد ہے۔

''ہماری شاعری'' پر ایک نظر ثانی

نیارہ نمائے من است، اما من ساختۂ خودم

فروغ فرخ زاد

اس وقت بالکل یاد نہیں کہ مسعود حسن رضوی ادیب کا نام پہلی بار کب سنا تھا۔ یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ حالی اور محمد حسین آزاد کی طرح مسعود حسن رضوی ادیب کا نام بھی میرے ذہن میں اس وقت سے محفوظ ہے جب میں نے اپنے گھر اور اسکول میں اردو ادب کے چرچے سنے اور جس طرح میرے لیے حالی کی پہچان ''مقدمہ'' اور آزاد کی علامت ''آب حیات'' تھی اسی طرح مسعود حسن رضوی ادیب کی دلیل ''ہماری شاعری'' تھی۔ مسعود حسن رضوی ادیب کی حد تک یہ اتفاق شناخت میرے لیے اس قدر زبردست تھا کہ ایک عرصے تک میں اسے ان کی واحد تصنیف سمجھتا رہا۔ مطالعے کے لیے جو نسخہ میرے ہاتھ لگا تھا وہ غالباً کتاب کا پہلا ایڈیشن تھا کیونکہ اس کی تقطیع بڑی، کاغذ بادامی مائل موٹا اور قلم خاصا موٹا تھا۔ مصنف کی تصویر بھی زینت کتاب تھی۔ یہ کوئی ۲۷۔۲۸ برس پہلے کی بات ہے۔ میں یہ تو نہیں کہہ سکتا کہ کتاب کے تمام مطالب میری سمجھ میں آگئے تھے، لیکن اتنا یقیناً سمجھا کہ مصنف زبردست عالم اور سخن فہم ہے۔

اور اب ۱۹۷۴ میں جب اس کتاب کو اس نیت سے دیکھتا ہوں کہ اس کے بارے میں تفصیلی اظہار کروں تو بچپن کے نقوش (اور بعد کی بازدید کے تاثرات) پر ایک بار مہر توثیق ثبت ہو جاتی ہے۔ ۱۹۷۰ میں اپنا مضمون ''شعر، غیر شعر اور نثر'' لکھتے وقت مجھے ''ہماری شاعری'' سے جستہ جستہ استفادہ کرنے کا موقع ملا تھا۔ ۱۹۷۴ کی تنقیدی نظرثانی، ۱۹۷۰ کے نامکمل اور بقدر ضرورت مطالعے کے مقابلے میں زیادہ باریک بین ہے، اور اسی اعتبار سے اس کتاب کی قوت اور کمزوری اور اس کے مصنف کی شخصیت کے بارے میں تاثرات بھی زیادہ واضح اور تفصیلی ہیں۔ موجودہ مطالعے کے لیے میں نے اس کا تازہ ترین ایڈیشن (۱۹۷۱)

سامنے رکھا ہے۔ محتویات کے اعتبار سے اس میں اور ۱۹۶۴ والے ایڈیشن میں کوئی فرق نہیں ہے۔ ۱۹۶۴ کے ایڈیشن کے لیے مسعود حسن رضوی ادیب نے ایک انتہائی پرمغز اور بنیادی مسائل کو چھیڑنے والا مقدمہ لکھا تھا۔ یہ مقدمہ ایک طرح سے کتاب کے مباحث اور مصنف کے نظریات کا نچوڑ بھی ہے اور ان کی پشت پناہی بھی کرتا ہے۔ لیکن اس کی اہمیت کا ایک اور پہلو بھی ہے، یعنی اس سے مصنف کی شخصیت کے بعض گوشے بے نقاب ہوتے ہیں اور ان میں سب سے اہم گوشہ اس کی انانیت ہے۔

پہلے ایڈیشن کا انتساب گیارہویں ایڈیشن تک برقرار رکھا گیا ہے۔ اس انتساب میں اس انانیت کی ہلکی سی جھلک ملتی ہے، جو دسویں ایڈیشن کے دیباچے میں ہزار حزم و احتیاط کے باوجود صاف موجزن نظر آتی ہے۔ سعدی، محمد حسین آزاد اور اسٹیونسن (Robert Louis Stevenson) کے نام انتساب بجائے خود کوئی قابل ذکر بات نہ تھی، لیکن یہ خیال کہ "کیا عجب ان ناموں کی برکت سے قبول عام کی ہوا ان پھولوں کو سدا بہار کر دے" یقیناً جرأت طلب تھا۔ اپنی تحریروں کو پھولوں سے تشبیہ دینا اور پھر کسی نہ کسی توسط سے ان کے سدا بہار رہنے کی خواہش کرنا ابوالکلامی انانیت کی یاد دلاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ان ناموں کی برکت سے زیادہ شاید خود تحریر کی قوت نے اسے اب تک تو ہرا بھرا رکھا ہی ہے، اور آئندہ بھی اس کے محو ہو جانے کا اندیشہ نہیں ہے۔ لیکن خودپسندی چاہے کتنی ہی حق بہ جانب ہو یا حق بہ جانب نکلے، بہرحال خود پسندی ہی رہتی ہے۔ اسی انانیت یا ادعائیت کی جھلکیاں متن کتاب میں بھی ملتی ہیں، کثرت سے نہیں۔ مثلاً "بدیہات کے لیے دلیل کی حاجت نہیں" (صفحہ ۴۷) (ممکن ہے جو بات آپ کے لیے بدیہی ہو، وہ دوسرے کے لیے مبہم، گنجلک اور محتاج دلیل ہو) یا "آزاد نظموں میں لنگڑی لولی بحروں کے استعمال سے ایک بے ڈھنگاپن آگیا ہے۔" (یہ بات تو بدیہی نہیں ہے، یہاں تو دلیل ضروری تھی۔) یا "بیسویں صدی کے ہندوستانی، کاغذی پیرہن اور الف صیقل کو کیا جانیں؛ ایسی غیر مشہور چیزوں کے ذکر سے یہ شعر عام نگاہوں میں سادگی سے گر گئے۔" (صفحہ ۴۷) "بیسویں صدی کے ہندوستانی" اور "عام نگاہوں" کے مضمرات کو تلاش کرنا بہت مشکل نہیں ہے۔

لیکن انانیتی اشارے محض اشارے ہیں۔ ان پر نظر ہی شاید نہ پڑتی، اگر ۱۹۶۴ کے دیباچے میں اس قسم کے بیانات قدم قدم پر نہ ملتے:

(۱) ''یہ مطالب اس ترتیب، تفصیل اور توضیح کے ساتھ اس سے پہلے نہیں بیان کیے گئے تھے۔'' (صفحہ ۲۳)۔

(۲) ''کتاب میں بیان کی صفائی اور دل کشی قائم رکھنے کے لیے لفظوں کے انتخاب میں جتنی کاوش کی گئی ہے اور نازک سے نازک خیالوں کو اجنبی لفظوں، غیر مانوس ترکیبوں اور علمی اصطلاحوں سے بچ کر عام فہم زبان اور دل نشیں انداز میں ادا کرنے کی کوشش کی گئی ہے...'' (صفحہ ۲۵)

(۳) ''یہ کتاب مدت کے غور و فکر، تلاش تجسس، وسیع مطالعے اور عمیق مشاہدے کا نتیجہ ہے۔'' (صفحہ ۲۸)

عطار بگوید کے اس مظاہرے کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ اب کتاب میں جہاں کوئی خفیف سی بھی ادعائی بات دکھائی دی، نظر اس پر ٹھٹکی۔ دیباچے کے دعاوی میں جو وعدے مضمر تھے (اس کتاب میں کوئی بات بلا دلیل نہیں کہی گئی ہے، وغیرہ) وہ ہر اس بے دلیل بات کا دامن کھینچتے ہیں جس میں دلیل کی ذرا سی بھی گنجائش تھی۔ ایسے بیانات کی ایک دو مثالیں اوپر نقل کرچکا ہوں۔ اگر دیباچہ اس طرح کا نہ ہوتا تو پڑھنے والے کی آنکھ بھی شاید اتنی نکتہ چیں نہ ہوتی۔ لیکن مشکل یہ بھی ہے کہ میں آپ کو یہ مشورہ بھی نہیں دے سکتا کہ آپ دیباچہ نہ پڑھیں یا اسے نظرانداز کر دیں۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ دیباچے میں بعض اہم نظریاتی بیانات ہیں جو کتاب کے مباحث کا نچوڑ بھی ہیں اور ان کی پشت پناہی بھی کرتے ہیں۔ لہٰذا کتاب کا کوئی محاکمہ دیباچے کا احاطہ کیے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔ ''مقدمۂ شعروشاعری'' اور ''ہماری شاعری'' میں ناگزیر موازنہ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے مسعود حسن رضوی ادیب نے دیباچے میں لکھا ہے:

> ''حالی کا مقدمہ اور مسدس، دونوں سے صاف ظاہر ہے کہ شعر و شاعری کے بارے میں ان کا نقطۂ نظر اخلاقی ہے۔ پیش نظر کتاب کے مطالعے سے واضح ہوگا کہ اس کے مصنف کا نقطۂ نظر ادبی ہے۔ لیکن حالی کی رایوں سے اختلاف کرنا مقصود نہیں ہے، بلکہ جو کچھ انھوں نے چھوڑ دیا تھا، اسے پورا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔''

اخلاقی نقطۂ نظر سے مراد غالباً یہ ہے کہ شعر کی خوبیوں کو ان اخلاقی خوبیوں کے تابع سمجھا جائے جن کی تعلیم یا تذکرہ اس میں ملتا ہے۔ اس طرح ادبی نقطۂ نظر سے مراد یہ ہوگی کہ شعر کی خوبیوں کے تصور کو اخلاقی تعلیمات کی خوبیوں یا خرابیوں کا تابع نہ سمجھ کر صرف ادبی معیاروں کا محکوم ٹھہرایا جائے۔ دوسرے الفاظ میں، اخلاقی نقطۂ نظر شعر کی کارآمدگی اور اس کی فائدہ مندی کو اس کا حسن اور جواز قرار دیتا ہے، جب کہ ادبی نقطۂ نظر صرف فنی محاسن کو شعر کی خوبی کا پیمانہ بتاتا ہے۔ اصولی طور پر تو یہ بات بالکل درست ہے، اور میرے اپنے خیال کے مطابق ادبی نقطۂ نظر ہی صحیح اور ایمان دارانہ تنقید کا سرچشمہ ہو سکتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ نہ تو حالی کا نقطۂ نظر سراسر اخلاقی ہے اور نہ مسعود حسن رضوی ادیب ہی اپنے رویے کو خالص ادبی تاملات (Consideration) تک محدود رکھ سکے ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب کی طرح حالی بھی شعر کی ماہیت پر غور کرتے ہیں، شاعر بننے کے لیے جو شرائط درکار ہیں ان سے بحث کرتے ہیں کہ شعر کی خوبیاں پہچاننے کے لیے ادبی معیار وضع کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اور حالی ہی کی طرح مسعود حسن رضوی بھی شعر کی افادیت، اس کی کارآمدگی اور عملی زندگی میں اس کی اہمیت پر اصرار کرتے ہیں۔ چنانچہ ''ہماری شاعری'' کے پہلے باب کا عنوان ہی ہے ''جذبات کی اہمیت اور شعر کی افادیت''۔ افادیت کے سلسلے میں ان کا کہنا ہے:

> ''یہ سچ ہے کہ شعر سے لازمی طور پر کوئی فائدہ حاصل نہیں ہوتا۔ لیکن اگر ذہن کی تیزی، دل کی شگفتگی، روح کی بیداری اور اخلاق کی استواری کا شمار بھی فائدوں میں ہے، تو شعر و شاعری کے مفید ہونے کا کون انکار کرسکتا ہے۔'' (صفحہ ۲۴)

حالی نے شعر کے مخرب اخلاق ہونے پر تفصیلی تنقید کی ہے۔ خالص ادبی نقطۂ نظر سے شعر کے مخرب یا مصلح اخلاق ہونے کا تصور بے معنی ہے۔ لیکن اس کے باوجود مسعود حسن رضوی کہتے ہیں:

> ''انسانی اخلاق کی تکمیل کے لیے شعر وشاعری کی ضرورت کا انکار نہیں کیا جا سکتا۔ مگر اس حقیقت کا اقرار بھی ضروری ہے کہ جو شاعری بعض مخصوص جذبات کو ابھارے اور باقی کو دبائے، اس کا

اثر اخلاق پر کچھ اچھا نہ ہوگا... ہمارے شاعروں کے دیوان زیادہ تر رنج و غم، حسرت و مایوسی کے دفتر ہیں... اور اگر کسی شاعر کا دکھ بھرا دل درد و الم کے دریا بہائے تو بھی کچھ نقصان نہیں۔ ہاں اگر شاعر آہ و زاری، اضطراب و بے قراری ہی کو موضوع شاعری سمجھ لے، تو ضرور قوم کا دل افسردہ اور طبیعت مردہ ہوکر اس کی قوت عمل میں کمزوری آجائے گی۔"

"...اب ضرورت ہے ایسے شاعروں کی... جو دلیری اور جاں بازی کے جذبات کو بھڑکائیں... اور ملک میں حب وطن اور قوم پرستی کی روح پھونکیں۔" (صفحہ ۳۸ تا ۳۹)

ظاہر ہے کہ وہ مسعود حسن رضوی ادیب جو اخلاق کی استواری کو شاعری کے فوائد میں ایک بڑا فائدہ گنتے ہیں، جو "وہ آہ و زاری اور اضطراب و بے قراری" پر مبنی شاعری کو قوم کے لیے نقصان دہ ٹھہراتے ہیں اور جو شعرا کو تلقین کرتے ہیں کہ وہ "حب وطن اور قوم پرستی" کے نغمے گائیں، ان الطاف حسین حالی سے مختلف نہیں ہیں، جو روایتی، عشقیہ، مبتذل اور رکیک مضامین پر مبنی شاعری کو مخرب اخلاق (اور جواں مردی، علو ہمتی اور اعلیٰ انسانی اقدار کی حامل شاعری کو مصلح اخلاق) سمجھتے ہیں اور جو اردو شاعری کو بے عملی اور تقدیر پر بھروسا کرکے بیٹھ رہنے والی فطرت اور خیالی مضامین کے طوطا مینا اڑا کر قوم کو کند ذہن بنانے پر مطعون کرتے ہیں۔ فرق صرف طریق کار کا ہے۔ الطاف حسین حالی اردو شاعری کے بڑے حصے کو فضول، لاطائل اور دریا برد کرنے کے قابل سمجھتے ہیں اور دلیل یہ دیتے ہیں کہ یہ شاعری عمل کی تنقید نہیں کرتی، سفلی جذبات کو ابھارتی ہے، بے فائدہ ہے، قوم کو پژمردہ کر دیتی ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب اردو شاعری کے بڑے حصے کو کارآمد اور فائدہ مند بتاتے ہیں۔ لیکن اصولی اعتبار سے وہ بھی اس نظریے کے پابند ہیں کہ شاعری کو کارآمد، فائدہ مند، عملی زندگی کی طرف اکسانے والی اور مصلح اخلاق ہونا چاہیے۔ بس جن چیزوں (امرد پرستی، عشقیہ مضامین وغیرہ) کو حالی بے فائدہ قرار دیتے ہیں، مسعود حسن رضوی ادیب انھیں فائدہ مند یا کم سے کم قابل دفاع (Defensible) بتاتے ہیں۔ شاعری میں جذبات کی اہمیت سے انکار نہ ان کو تھا، نہ ان

کو ہے۔ دونوں کو انھیں جذبات سے لگاؤ ہے جو اخلاقی اعتبار سے قبیح نہ ہوں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ حالی چاہتے ہیں کہ تمام جذبات کسی مخصوص فکری نظام کے پابند ہوں، اور اگر وہ فکری نظام موجود ہے تو چونکہ شاعری میں سادگی، اصلیت اور جوش یا ان تینوں میں سے ایک یا دو عناصر لازماً موجود ہوں گے، اس لیے وہ شاعری اچھی ہوگی۔

مسعود حسن رضوی شعر، یا شاعر کے فکری نظام کو بہ ظاہر اہمیت نہیں دیتے۔ وہ جذبات ہی کو اصل الاصول مانتے ہیں اور فکری نظام کی جگہ طرز ادا کو اہم گردانتے ہیں۔ لیکن بنیادی طور پر وہ بھی حالی کی طرح ایک قسم کے جبر کی تلقین کر رہے ہیں۔ یعنی یہ کہ جذبات سفلی اور علوی، خوب و زشت دونوں طرح کے ہوتے ہیں اور شاعر کو ضرور ہے کہ وہ محض ''بعض مخصوص جذبات'' کو ابھارنے اور باقی کو دبانے کے بجائے ایسی شاعری کرے جو ''سوتے احساس کو جگاتی ہے، مردہ جذبات کو جلاتی ہے، دلوں کو گرماتی ہے، حوصلوں کو بڑھاتی ہے، مصیبت میں تسکین دیتی ہے، مشکل میں استقلال سکھاتی ہے، بگڑے ہوئے اخلاق کو سنوارتی ہے اور گری ہوئی قوموں کو ابھارتی ہے''(ص ۳۴۔۳۵)۔ اس لیے وہ اپنی استدلالی صورت حال کو طرح طرح سے محدود کرتے ہیں اور آخرکار کہہ دیتے ہیں:

> ''[جدید تنقید] اپنے مقصد کے لیے جذبات سے زیادہ خیالات کو، تاثرات سے زیادہ افکار کو اور ہیئت سے زیادہ مواد کو پیش نظر رکھتی ہے۔ یہ طریقۂ کار ادب کی دوسری صنفوں کے لیے اگر مناسب ہے بھی، تو شاعری کے لیے نہیں؛ جدید غزل کے لیے اگر مناسب ہے بھی تو قدیم غزل کے لیے نہیں ہے۔''

یعنی بات کم ہوتے ہوتے صرف قدیم غزل تک رہ گئی۔ اول تو قدیم غزل کی حد بندی ہی مشکل ہے (مثلاً غالب کی غزل شاید اتنی قدیم نہ ہو جتنی مثلاً آرزو لکھنوی کی ہے) اور دوئم یہ کہ جدید تنقید کا طریق کار قدیم غزل کے لیے کیوں موزوں نہیں ہے؟ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ قدیم غزل کو پرکھنے کے لیے کوئی مخصوص ادبی معیار ہیں؟ اگر ہاں، تو کیا اس کا مطلب یہ نہیں نکلتا کہ شاعری کے لیے عمومی معیار وضع نہیں ہو سکتے اور شاعری کی کوئی نظریاتی تعریف متعین نہیں ہو سکتی؟ اور اگر یہ درست ہے تو پھر یہ کیوں نہ کہا جائے کہ ہر شاعر کو پرکھنے کے لیے شاعری کی ایک نئی تعریف تراشنی ہوگی؟ پھر تو یہ ممکن ہوگا کہ

ہم کسی مخصوص تعریف کی روشنی میں کسی بھی شاعر کو عظیم ترین ثابت کر دیں۔ مثلاً کسی شاعر کے یہاں استعارے کا فقدان ہے، ہم اس کے لیے ایسی تعریف وضع کریں، جس کی رو سے استعارہ شاعری کے لیے مہلک ہو، اور پھر یہ حکم لگادیں کہ چونکہ اس شاعر کے یہاں استعارہ بالکل نہیں ہے اس لیے وہ سب سے بڑا شاعر ہے۔ پھر کسی دوسرے شاعر کو اٹھائیں جس کے یہاں صنائع لفظی کی کثرت ہو اور یہ تعریف بنالیں کہ صنائع لفظی ہی دراصل شاعری کی بڑی جان ہیں۔ اس تعریف کی روشنی میں ہم کہہ سکیں گے کہ وہ شاعر سب سے بڑا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس طرح شاعری کی معیار سازی کیا، خود شاعری ہی خطرے میں پڑجائے گی۔ تیسری مشکل یہ ہے کہ آپ نے یہ تسلیم کر لیا کہ بعض مخصوص ادبی اصناف میں مواد کو ہیئت پر اور خیال وفکر کو جذبہ و تاثر پر مقدم کیا جا سکتا ہے، تو آپ کو کہیں نہ کہیں مجبور ہو کر تمام اصناف سخن میں اسی تقدیم کو راہ دینا ہوگی۔ یا تو آپ سرے سے مواد اور فکر کو ہیئت و جذبہ پر موخر کریں، یا ان کی تقدیم کو تسلیم کر لیں۔ یوں بھی ہے اور یوں بھی، کا اصول بہت دور تک نہیں چل سکتا۔

لیکن سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ آپ کن بنیادوں پر یہ مفروضہ تعمیر کر رہے ہیں کہ قدیم غزل کی تنقید میں مواد اور فکر کو جذبہ اور ہیئت پر موخر کرنا چاہیے؟ یا تو آپ یہ ثابت کریں کہ یہی مواد اور فکر جدید غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ وغیرہ میں مقدم ہوں تو ان کا حسن بڑھ جاتا ہے، لیکن اگر قدیم غزل میں مقدم ہوں تو اس کا حسن گھٹ جاتا ہے۔ یا یہ ثابت کریں کہ قدیم غزل کی حد تک فکر وغیرہ کی اہمیت بے معنی ہے۔ پہلی بات آپ ثابت نہیں کر سکتے، اور اگر دوسری بات ثابت کرتے ہیں تو آپ کا یہ نظریہ خطرے میں پڑجاتا ہے کہ شاعری ''بے حس قوتوں کو چونکاتی ہے... دلوں کو گرماتی ہے... مشکل میں استقلال سکھاتی ہے، بگڑے ہوئے اخلاق کو سنوارتی ہے اور گری ہوئی قوموں کو ابھارتی ہے۔''

یہ ساری مشکلیں اس وجہ سے پیدا ہوئی ہیں کہ مسعود حسن رضوی کا دل تو خالص ادبی نقطۂ نظر کو قبول کرتا ہے لیکن ان کا دماغ حالی ہی کا حلقہ بہ گوش ہے، اور وہ بھی اس حالی کا جو موقع بے موقع اپنے تعصبات سے مغلوب ہوکر شاعری کو ''توسیع تعلیم اسکیم'' کا تابع بنانا چاہتا ہے۔ ''قلب او مومن دماغش کافراست'' کی یہ بھی ایک اچھی مثال ہے۔ جبلی طور پر ادبی نقطۂ نظر کو قبول کرنے کے باعث مسعود حسن رضوی صاف صاف کہہ اٹھتے ہیں کہ

"شاعری میں ہیئت کی اہمیت مواد سے کم نہیں بلکہ کچھ زیادہ ہی ہے" (ص ۲۰)۔ لیکن عقلی طور پر حالی کو پیشوائی کا درجہ دینے کی وجہ سے وہ شاعری کی افادیت، اس کی اخلاقی قدر وقیمت اور عملی کارآمدگی کو بھی ہاتھ سے جانے دینے پر آمادہ نہیں ہیں۔ لہٰذا وہ ان متغائر اور اپنی اپنی جگہ پر شہزور رجحانات کو طرح طرح سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور آخر کار کہہ دیتے ہیں کہ مواد اور فکر کہیں اور اہم ہو تو ہو، لیکن قدیم غزل میں تو ہیئت اور جذبہ ہی اہم ہے۔

مسعود حسن رضوی اگر ادبی نقطۂ نظر کو کلیۃً تسلیم کر لیتے تو انھیں بہ آسانی نظر آجاتا کہ جذبے کی بحث بھی غیر ضروری ہے۔ شعری ہیئت ایک خوب صورت شے ہے۔ اور یہی اس کے وجود کا جواز ہے۔ جذبہ خوب صورت یا بدصورت نہیں ہوتا، علوی یا سفلی ہو سکتا ہے۔ اسی طرح، فکر یا موضوع خوب صورت یا بدصورت نہیں ہوتے، علوی یا سفلی ہو سکتے ہیں۔ ہیئت نہ علوی ہوتی ہے، نہ سفلی، وہ صرف خوب صورت یا بدصورت ہو سکتی ہے۔ لہٰذا موضوع کو اہم ٹھہرائیں یا فکر کو یا جذبات کو، بات گھوم پھر کر اسی "اخلاقی نقطۂ نظر" پر آجاتی ہے، جس کا حامی ہونے کی بنا پر مسعود حسن رضوی نے الطاف حسین حالی کو مورد الزام ٹھہرایا تھا۔ اگر صرف شاعرانہ ہیئت کو اساس بنا کر بات کی جاتی، تو سمجھوتے کے لیے نہ یہ عذر پیش کرنا پڑتا کہ ممکن ہے جدید تنقید کے اصول کا اطلاق جدید غزل یا دیگر اصناف سخن پر ہو سکتا ہو، لیکن قدیم غزل پر نہیں ہو سکتا، اور نہ یہ تضاد پیدا ہوتا کہ ادبی نقطۂ نظر کے مؤید ہونے کے باوجود انھیں شعر کی افادیت اور عملی قدر وقیمت ثابت کرنے کے لیے دلائل ڈھونڈنا پڑے اور بالآخر شعر کی وہی افادیت بیان کرنی پڑی جس کی تلقین حالی کر رہے تھے، یعنی اخلاق حسنہ کی استواری اور گری ہوئی قوموں کو بام ترقی پر پہنچانا۔ ورنہ وہ جہاں ان الجھاوؤں میں نہیں پڑے، وہ وہی بات کہتے ہیں، جو نہ صرف یہ کہ ادبی نقطۂ نظر والے نقاد سے متوقع ہیں بلکہ بالکل صحیح بھی ہیں:

> "جدید تنقید اکثر کلام کی شعریت پر نظر نہیں کرتی، اس کے فنی اور جمالی پہلو کو کافی اہمیت نہیں دیتی اور شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے اس کو نظر انداز کر کے اس چیز کو تلاش کرتی ہے جو نقاد کی رائے میں شاعر کو کرنا چاہیے تھی۔" (صفحہ ۱۹)

میں نے کہیں لکھا ہے کہ قدیم طرز کے نقاد ہونے کے باوجود مسعود حسن رضوی ادیب کئی معنی میں انتہائی جدید اور اپنے وقت سے آگے ہیں۔ مندرجۂ بالا اقتباس اس کی ایک مثال ہے۔ ''جدید تنقید'' سے، ظاہر ہے کہ ''ترقی پسند تنقید'' مراد ہے۔ نقاد کا منصب یہ نہیں کہ وہ فن پارے میں اپنے تعصبات اور معتقدات کا عکس ڈھونڈے نہ یہ کہ وہ شاعر کو آزادی سے اپنی بات کہنے دے اور قاری کو یہ بتائے کہ جو بات کہی جا رہی ہے اس میں حسن اور فن کا اظہار کس طرح ہوا ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس میں اس خیال کی جھلک ملتی ہے۔ یہ نظریات نئی تنقید نے عام کیے ہیں۔ حالی اور ان کے زیر اثر نقادوں نے، جن کا دور دورہ مسعود حسن رضوی ادیب کے عہد میں تھا، انھیں اکثر نظر انداز کر دیا تھا۔ اسی عبارت کے اوپر والے پیراگراف میں مسعود حسن رضوی نے ایک باریک نکتہ اور نکالا ہے جس کی تلاش بھی ان کے ہم عصروں کے یہاں فضول ہے۔

> ''غزل کا ہر شعر بالعموم ایک مستقل نظم ہوتا ہے۔ ان دو دو مصرعوں کی نظموں کا اختصار شاعر سے رمزی یا ایمائی، علامتی یا تمثیلی اسلوب بیان کا مطالبہ کرتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان مختصر نظموں کا صحیح اور مکمل مفہوم سمجھنا: ان کے مضمرات کو سمجھنے پر منحصر ہے اور اس کے لیے شاعری کی مسلمہ قدروں اور معیاروں سے پوری واقفیت ضروری ہے۔''

کسی زبان کے کچھ مخصوص فنی قوانین کو معطل کر کے اس زبان کے ادب کا صحیح مطالعہ ممکن نہیں ہے۔ یہ نظریہ (جہاں تک مجھے یاد آتا ہے) اردو میں سب سے پہلے محمد حسن عسکری نے مدلل طور پر پیش کیا تھا۔ مسعود حسن رضوی بھی اس کے موید نظر آتے ہیں جب کہ انیسویں صدی کے اواخر سے لے کر آج تک تمام قدیم تنقیداور ترقی پسند تنقید اردو ادب کو غیر ملکی معیاروں سے پرکھنے کی کوشش کرتی رہی ہے۔ دونوں کے سامنے یا تو محض مغربی معیار تھے یا مغربی ایرانی معیاروں کا ایک بے ضابطہ ملغوبہ تھا۔ حالی سے بھی یہی غلطی ہوئی تھی کہ وہ ملٹن کے معیار کو (یا ان معیاروں کو جنھیں وہ ملٹن کے بنائے ہوئے معیار سمجھتے تھے) اردو پر منطبق کرنا چاہتے تھے۔ مسعود حسن رضوی ادیب کو حالی کے اثر سے مفر ممکن نہ ہوا اور، یہی ان کا تضاد ہے۔ لیکن وہ اگر حالی کی طرح اتنے دور رس نہیں ہیں تو ان کی طرح غیر متوازن

بھی نہیں ہیں حالی کی قوت دراصل ان کے استنباطی اور تجزیاتی ذہن میں ہے۔ مسعود حسن رضوی کی دلچسپی تجزیے سے زیادہ نظریہ سازی میں ہے۔ اس لیے ان کے یہاں اگرچہ بہت سی پتے کی باتیں مل جاتی ہیں لیکن وضاحت اور مدلل بیان پر زور دینے کے باوجود وہ اکثر عمومی اور مبہم باتوں پر اکتفا کرتے نظر آتے ہیں۔ اس خصوصیت میں ان کا اسلوب محمد حسین آزاد سے مشابہت رکھتا ہے۔ مثلاً وہ ایک بہت عمدہ بات مدلل طریقے سے کہتے ہیں، لیکن اس بات کے دوسرے نتائج کو اتنے ہی مدلل طریقے سے سمیٹ نہیں پاتے۔

> ''شعر کی منطقی اور عروضی تعریفوں کا انداز خود بتاتا ہے کہ منطق نے نفس شعر سے بحث کی ہے اور عروض نے صورت شعر سے۔ لہٰذا جو کلام شعر کی منطقی تعریف پر ٹھیک اترے، مگر عروضی تعریف کے مطابق نہ ہو، اس پر شعر کا اطلاق اس کلام سے زیادہ صحیح ہے، جو شعر کی عروضی تعریف پر ٹھیک اترے مگر منطقی تعریف کے مطابق نہ ہو... مگر کامل شعر وہی ہے جس میں موزونیت بھی ہو اور اثر بھی۔''

یہ دونوں نکات نہایت باریک اور نتائج نہایت صحیح ہیں، کیونکہ مدلل ہیں۔ لیکن اس کے بعد دیکھیے:

> ''اب دیکھنا یہ ہے کہ موزونیت سے کیا مراد ہے... موزوں کلام وہ ہے جس کے حرفوں کی حرکت اور سکونوں کا ایک ایسا نظام ہو اور ان حرکتوں اور سکونوں کی تعداد اور مقدار میں ایسا تناسب ہو کہ اس نظام اور تناسب کے ادراک سے نفس کو ایک طرح کی لذت حاصل ہو۔''

ظاہر ہے کہ یہ تعریف قطعی ہے، اس لیے بے کار ہے۔ اصل مرحلہ تو یہی ہے کہ اس نظام اور تناسب کی نوعیت بیان کی جائے جس کے التزام سے کلام موزوں ہوتا ہے۔ اور اس لذت کی وضاحت کی جائے جو موزونیت سے حاصل ہوتی ہے۔ جب تک ان مسائل کو واضح نہ کیا جائے گا، موزونیت کی تعریف متعین نہ ہو سکے گی۔ یہ درست ہے کہ موزونیت کی معروضی تعریف آج تک نہیں ہو سکی ہے۔ میں نے خود اس مسئلے پر بہت سر مارا ہے اور اس نتیجے پر پہنچا

ہوں کہ ناموزونیت کی معروضی تعریف تو شاید معروضی طور پر ممکن ہو (اور اس طرح موزونیت کی منفی تعریف قائم ہو جائے) لیکن موزونیت کی معروضی تعریف ممکن نہیں ہے۔ اس مسئلے پر کسی اور وقت بحث کروں گا۔ فی الحال یہ کہنا مقصود ہے کہ مسعود حسن رضوی کی تعریف میں بھاری پتھر کو چوم کر چھوڑ دینے کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ اگر تجزیاتی عمل سے کام لیا جاتا تو حرکات و سکنات حروف کے نظام پر کچھ روشنی پڑ سکتی تھی۔ یہ بات بالکل صحیح ہے کہ:

> ''موزونیت سے شعر کے حسن اور اثر میں جو اضافہ ہو جاتا ہے، اس کا اندازہ کرنا ہو تو کسی اچھے شعر کی نثر کیجیے اور دیکھیے کہ کیا اس میں وہی اثر باقی رہا جو اصل شعر میں تھا اور کسی شعر کی نثر کرنے کے معنی یہی تو ہیں کہ موزونیت کی ضرورت سے لفظوں کی فطری یا اصولی ترتیب میں جو فرق کرنا پڑا تھا، اس کو دور کر دیا جائے۔'' (ص ۴۴)

تعقید لفظی کے باوجود موزونیت کلام کو حسین بنا دیتی ہے اور تعقید کو ہٹا دیا جائے لیکن موزونیت غائب کر دی جائے، تو حسن بہت کم ہو جاتا ہے، یہ نکتہ بھی بہت دل چسپ ہے۔ لیکن یہاں اس مسئلے پر بھی بحث ضروری تھی کہ ہزارہا شکلیں موزوں کلام کی ایسی بھی ہیں جن سے قاری کا سامعہ آشنا نہیں ہوتا۔ مثلاً بہت سی نامانوس بحریں ہیں جن میں کہے ہوئے اشعار کو موزوں پڑھنے میں دقت ہوتی ہے اور اگر انھیں موزوں پڑھ بھی لیا جائے تو پڑھنے والا کہتا ہے کہ اس شعر کا بیش تر لطف (یعنی اثر) نامانوس بحر (یعنی نامانوس موزونیت) نے ضائع کر دیا۔ بعض لوگ تو نامانوس بحروں میں کہے ہوئے اشعار کو ناموزوں تک کہہ ڈالتے ہیں۔ لہٰذا یہاں یہ بحث بھی ضروری تھی کہ موزونیت سے پیدا ہونے والے ''خاص قسم کے لطف'' میں مانوسیت کو کتنا دخل ہے۔ اگر حرکات و سکنات اور آوازوں کی ترتیب و تناسب وغیرہ اصطلاحوں کا تجزیہ کیا گیا ہوتا، تو یہ مسائل لامحالہ زیر بحث آتے۔ اسی طرح یہ سوال بھی اٹھانا ضروری تھا کہ موزونیت کے ذریعے سے کلام میں جذبات کو متحرک کرنے کی قوت کس طرح پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً ملارمے (Mallarme) نظم اور نثر میں کوئی فرق نہیں کرتا اور کہتا ہے کہ ''جہاں جہاں اسلوب سازی کی کوشش ہوگی، وہاں شعر بھی ہوگا''، لیکن مسعود حسن رضوی اس مسئلے کو چھوکر گذر جاتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

"بعض لوگ کہتے ہیں کہ شعر کے لیے موزونیت ضروری نہیں ہے، کیونکہ شاعرانہ خیالات نثر میں بھی ادا ہو سکتے ہیں۔ یہ بات کچھ ایسی ہی معلوم ہوتی ہے جیسے کوئی کہے کہ سائنس کے مسائل نظم میں بھی بیان کیے جا سکتے ہیں۔ ان دونوں قولوں میں صداقت کا عنصر غالباً برابر ہی نکلے گا۔ لیکن یہاں اس سے بحث نہیں کہ کیا ہو سکتا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ کیا ہوتا ہے اور کیا ہونا چاہیے۔ جس طرح یہ ایک بدیہی بات ہے کہ علمی مسائل کی تفصیلی بحث کے لیے وزن کی قید سے نظم کا دامن تنگ ہو جاتا ہے، اس طرح یہ ایک واضح حقیقت ہے کہ شعر کا اثر نثر کی نامحدود وسعت میں گم ہو جاتا ہے۔" (ص ۴۳)

اس عبارت میں سب سے بڑا اشکال شاعرانہ اور غیر شاعرانہ خیالات کا ہے۔ یہاں مسعود حسن رضوی اس نظریے کے حامی نظر آتے ہیں کہ خیالات شاعرانہ اور غیر شاعرانہ ہو سکتے ہیں اور علمی مسائل کے اظہار کے لیے نظم اس لیے موزوں نہیں ہے کہ وہ وزن کے جبر کی محکوم ہوتی ہے۔ لیکن اگر یہ درست ہے تو پھر یہ بیان صحیح نہ ہوگا کہ شاعری کا مقصد "جذبات کا اظہار اور احساسات کا اشتعال ہے۔" (ص ۴۴) کیونکہ اس بیان کا مضمر مطلب یہ ہے کہ کوئی خیال بہ ذات خود شاعرانہ یا غیر شاعرانہ علمی یا غیر علمی نہیں ہوتا، بلکہ شعر کی تنقید کے لیے یہ تعریقات بالکل بے معنی ہیں۔ اگر کسی تحریر میں جذبات اور احساسات کا اشتعال و اظہار ہے تو وہ شعر ہے، اس میں چاہے جس طرح کا خیال یا مسئلہ بھی نظم کیا گیا ہو۔ تصوف اور فلسفہ کے درجنوں مسائل شعر میں نہایت خوبی سے ظاہر کیے گئے ہیں، لہٰذا شعر کے مخصوص شاعرانہ خیال کی شرط لازمی نہیں ہے۔ شعر کی تعریف کے سلسلے میں ملارمے (Mallarme) کا مندرجہ ذیل قول بھی لائق توجہ ہے:

"شعر انسانی وجود کے پراسرار احساس کا اس انسانی زبان میں اظہار ہے جو اپنی اور حقیقی دھن پر مرجوع کر دی گئی ہو۔ اس طرح وہ زمین پر ہمارے قیام کو سچائی بخشتی ہے اور واحد روحانی نصب العین کو قائم کرتی ہے۔"

میرا مدعا یہ نہیں ہے کہ مسعود حسن رضوی کو ملارمے کا ہم خیال ہونا چاہیے تھا۔ لیکن میں یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ شعر میں موسیقی یعنی موزونیت کے مسئلے کو اتنی آسانی سے طے نہیں کیا جا سکتا کہ موزونیت کے ذریعہ کلام میں اثر پیدا ہو جاتا ہے۔ ملارمے کے خیال میں زبان اپنے اصل اور حقیقی وجود کی حیثیت میں کلام موزوں ہی ہوتی ہے، لیکن ''موزوں'' کا مفہوم صرف عروضی موزونیت ہی نہیں بلکہ اس سے بہت زیادہ ہے۔ اتنا زیادہ، کہ اسی موزونیت کے ذریعے زبان ہمارے وجود کے پراسرار احساس کو دوبارہ زندہ کرتی ہے۔ منظوم اظہار فطری اظہار ہے۔ اس کا اعتراف مسعود حسن رضوی کو بھی ہے، مگر وہ اس کو ''جذبات کے ابھار اور احساسات کے اشتعال'' سے منسلک کر دیتے ہیں جب کہ ملارمے اس کو ایک مطلق قدر مانتا ہے اور کہتا ہے کہ جہاں جہاں اسلوب ہوگا وہاں نظم بھی ہوگی۔ جذبات اور احساسات کی بحث میں الجھ جانے کی وجہ سے مسعود حسن رضوی جگہ جگہ خیال اور جذبے کو متحد اور جگہ جگہ مختلف بتاتے نظر آتے ہیں۔

جدید (یعنی ترقی پسند) تنقید پر نکتہ چینی کرتے ہوئے مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا کہ یہ تنقید جذبے سے زیادہ خیال کو اور تاثر سے زیادہ فکر کو اہمیت دیتی ہے لیکن اکثر جگہ وہ خیال اور جذبے کے اتحاد کے حامی بھی نظر آتے ہیں مثلاً:

(۱) ''خیالات کا شاعرانہ اظہار اپنی تکمیل کے لیے نظم کا سہارا ڈھونڈتا ہے۔'' (ص ۴۳)

(۲) ''شاعرانہ خیالات کے اظہار کا فطری طریقہ نظم ہے۔'' (ص ۴۶)

(۳) ''اکبر کی اصلاحی شاعری... میں کیسے کیسے جدید خیال کیسے کیسے حسین انداز سے ادا کیے گئے ہیں، اور وزن و قافیہ اظہار خیال میں کبھی حائل نہ ہوئے۔'' (ص ۵۰)

یہاں یہ بحث اٹھ سکتی ہیں کہ شاعری میں خیال شاعرانہ خیال سے کیا مراد ہے؟ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا ایک مقولہ بہت مشہور ہے کہ محسوس کیا ہوا خیال (felt thought) شاعر کے ذہن پر اتنی ہی سرعت سے اثر کرتا ہے جو ''گلاب کی خوشبو'' کا خاصہ ہے۔ ''محسوس فکر'' کا یہ تصور ایلیٹ نے بعد میں ترک کر دیا۔ اس کی تفصیل کا یہاں موقع نہیں۔ لیکن کہنا یہ ہے کہ شاعرانہ خیال، خیال کے شاعرانہ اظہار، نئے خیال کا نیا پیرایہ، ان اصطلاحوں کو مسعود حسن

رضوی نے خاصی روا روی میں استعمال کیا ہے۔ ان کے بیانات سے کئی طرح کے نتائج نکل سکتے ہیں جو ایک دوسرے سے مختلف بھی ہوں گے۔ مثلاً اگر شاعرانہ خیال کی اصطلاح کو قبول کیا جائے تو یہ ماننا پڑے گا کہ بعض خیالات غیر شاعرانہ بھی ہوتے ہیں۔ اور اگر بعض خیالات غیر شاعرانہ ہیں تو ان کا شاعرانہ اظہار ممکن ہی نہیں۔ اس لیے ''خیال کے شاعرانہ اظہار'' کی اصطلاح بے معنی ہو جاتی ہے۔ اگر اس اصطلاح کو ''شاعرانہ خیال کے شاعرانہ اظہار'' کے معنی میں لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ شاعرانہ خیال کا تصور شاعرانہ اظہار کے تصور سے متغائر، بلکہ متحارب ہے۔ اگر خیال شاعرانہ ہے تو اس کا اظہار بھی شاعرانہ ہوگا۔ کیونکہ جب اظہار غیر شاعرانہ ہوا تو خیال بھی غیر شاعرانہ بن جائے گا۔ اس کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ شاعرانہ خیال، غیر شاعرانہ بھی ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کلیہ مہمل ہے۔

اگر شاعرانہ خیال کو ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ والے ''محسوس'' فکر کے نظریے سے بدل دیا جائے تو سوال اٹھتا ہے کہ (اس بات سے قطع نظر کہ ''محسوس فکر'' کا تصور اب غلط ثابت ہوچکا ہے) پھر شعر میں جذبے اور احساس کا کیا مقام ہے؟ یہ اس لیے کہ اگر ''محسوس فکر'' یا شاعرانہ خیال ہی سب کچھ ہے تو پھر اس قول کا کیا مطلب ہے کہ ''انسان کو حیوان پر جو فضیلت ہے وہ صرف عقل ہی کی بنا پر نہیں ہے، جذبات بھی انسانیت کا طرۂ امتیاز ہیں۔ یہی جذبات جب لفظوں کا لباس پہن لیتے ہیں تو شعر کہلاتے ہیں۔'' (ص ۳۲) ان سب مشکلوں کا حل مسعود حسن رضوی نے خود ہی یہ کہہ کر فراہم کر دیا ہے کہ شعر میں ہیئت کی اہمیت مواد سے کچھ زیادہ ہی ہوتی ہے۔ میں تو یہ کہتا ہوں کہ شعر میں ہیئت ہی سب کچھ ہے، حتیٰ کہ مواد بھی ہیئت ہی ہے۔ مسعود حسن رضوی کا محدود کلیہ بھی ان تضادات کو حل کرنے کے لیے کافی تھا، جن کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ دبستان حالی کی تربیت نے انھیں اس کلیے کو پوری طرح ترقی دینے کی اجازت نہیں دی۔

معریٰ اور آزاد نظم کے خلاف مسعود رضوی کے بے جا تعصب کے باوجود قافیہ اور وزن کی پابندی کے دفاع میں انھوں نے بہت سی نئی باتیں کہی ہیں۔ اظہار تعصب میں جہاں جہاں وہ انصاف یا منطق کے دائرے سے نکل گئے ہیں ان تمام مقامات کا محاکمہ میرے مضمون کو بہت طویل کر دے گا لیکن بعض باتوں کی طرف توجہ دلانا ضروری سمجھتا ہوں۔ ان کا یہ خیال بہت درست ہے کہ ''اس تغیر پذیر دنیا میں کچھ ذوقی اور وجدانی چیزیں

ایسی بھی ہیں، جو تغیر اور تبدل سے بڑی حد تک محفوظ ہیں" (ص۴۹)۔ لیکن ردیف و قافیہ اور وزن بھی انھیں تبدل ناپذیر ازلی اشیا میں سے ہیں، اس کی انھوں نے کوئی دلیل نہیں دی ہے۔ ردیف و قافیہ اور وزن کو غیر تبدیل پذیر ثابت کرنے کے لیے ضروری ہے کہ انھیں ازلی اور قدیم نہیں تو کم سے کم ابتداے آفرینش سے موجود ثابت کیا جائے۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ خود ہندوستانی شاعری میں بے ردیف و قافیہ شاعری کی قدیم مثالیں ملتی ہیں، اور وزن کا تصور تو بہرحال اتنا اضافی اور وجدانی ہے کہ اس کے بارے میں کوئی حکم نہیں لگایا جا سکتا، یہاں تک کہ اردو، فارسی عربی کا نظام عروض بھی جو بہ ظاہر خاصا سخت اور بے لچک ہے، استثنائی صورت حالات سے مملو ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو زحافات کی اتنی وسیع بھول بھلیاں تعمیر کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ بعض بعض زحافات میں تو اتنی گنجائش ہے کہ موزوں ناموزوں کا روایتی فرق غائب ہوتا نظر آتا ہے۔ دوور کیوں جایئے، رباعی ہی کے بعض اوزان ایسے ہیں کہ مبتدی تو کیا، اساتذہ بھی ان میں مصرع موزوں کرنے سے گھبراتے ہیں۔ آزاد نظموں کے بارے میں یہ فیصلہ کہ:

> "ان میں کچھ فرسودہ خیالات ہیں، کچھ سوقیانہ جذبات ہیں جن میں اجنبی اسلوبوں، بے محل لفظوں بے معنی ترکیبوں، بھونڈی تشبیہوں اور کاواک استعاروں سے ابہام پیدا ہو گیا ہے اور لنگڑی لولی بحروں کے استعمال سے ایک بے ڈھنگا پن آ گیا ہے۔"
>
> (ص۵۰)

اور یہ کہ:

> "آزاد نظم، زبان پر ناکافی عبور، صوتی آہنگ کے ناقص احساس اور شعریت کے ناتربیت یافتہ مذاق کے مجموعی اثر کی پیداوار ہے۔ دل کی دنیا جو شاعری کی قلم رو ہے، آزاد نظم کا وہاں گذر نہیں۔ وہ زبان سے نکلتی ہے اور کانوں تک پہنچ کر رہ جاتی ہے۔ نہ از دل خیزد، نہ بر دل ریزد۔"

نہ صرف یہ کہ بے دلیل و مثال ہے بلکہ اس لیے بھی ناقص ہے کہ انھوں نے آزاد

نظم کی تعریف نہیں متعین کی ہے بلکہ صرف یہ کہہ کر ٹال دیا ہے کہ آزاد نظم ردیف قافیہ اور وزن سے بے نیاز ہوتی ہے۔ وہ ردیف و قافیہ و وزن کو گلاب کے تختے اور بلبل کے نغمے کے حسن کی طرح غیر تبدل پذیر بتاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اگر کوئی شخص ان حسین چیزوں کے بجائے دھتورے کے پھول اور کوے کی کائیں کائیں کا رسیا ہو جائے تو اس کا یہ فعل خشکہ یا گندہ بروزہ کے مصداق ہوگا لیکن ظاہر ہے کہ آزاد نظم کے حامی شعرا ردیف و قافیہ و وزن کے مخالف نہیں ہیں اور نہ یہ کہتے ہیں کہ قافیہ ردیف وغیرہ بدصورت چیزیں ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ مسعود حسن رضوی کے اشارات کا منشا آزاد نظم کے اولین پرستاروں کی طرف اشارہ کرنا ہے۔ اگرچہ اس وقت بھی جدید شاعری کے اچھے نمونے سامنے آچلے تھے لیکن اس کے خلاف ایک عمومی عدم اعتماد کی فضا ضرور تھی۔ اب جب کہ آزاد نظم یا معریٰ نظم راشد، میراجی، فیض، اختر الایمان جیسے شاعروں کو منظر عام پر لا چکی ہے، ان خیالات میں بہت حد تک ترمیم ہونا چاہیے۔ لیکن ان کا نکتہ کہ ''ہماری قدیم شاعری میں بلینک ورس کا جواز موجود ہے اور ہمارے ذوق کے لیے وہ کوئی اجنبی چیز نہیں ہے۔'' (ص ۵۲) اپنے وقت سے بہت آگے معلوم ہوتا ہے۔ اور ہمیں ان کا ممنون ہونا چاہیے کہ انھوں نے اپنے تعصبات کو اس حد تک تو ترک کیا، ورنہ ان کے بعد آنے والے نقادوں، علی الخصوص ترقی پسند نقادوں نے اظہار تعصب ہی کو تنقید مان لیا تھا۔

شعر کو خیال اور لفظ دو حصوں میں تقسیم کرنے اور خیال سے متعلق خوبیوں کو معنوی خوبیوں کا نام دینے کے بعد مسعود حسن رضوی کتاب کے حصہ اول میں (جس کا محاکمہ موجودہ مضمون میں مقصود ہے) بلکہ پوری کتاب کے بہترین حصے میں داخل ہوتے ہیں۔ یہاں واقعی محسوس ہوتا ہے کہ اس کی تصنیف میں برسوں کا غور و فکر اور مطالعہ صرف ہوا ہوگا۔ شعر کی اصلیت کی تعریف وہ اسی نہج پر کرتے ہیں، جو حالی نے بتائی تھی، مگر اس فرق کے ساتھ کہ حالی جن باتوں کو مقدر چھوڑ گئے تھے، مسعود حسن رضوی نے انھیں مذکور کر دیا ہے۔ چنانچہ وہ اصلیت مبنی بر مفروضہ اور اصلیت مبنی بر واقعہ کے فرق کو واضح کرتے ہیں۔ ان کا یہ خیال:

> ''شاعر کا بیان فطرت اور حقیقت کی صرف نقالی یا عکاسی نہیں ہوتا، بلکہ اس سے کسی قدر مختلف ہوتا ہے۔ فطرت سے ایسا اختلاف اور حقیقت سے ایسا انحراف جو بادی النظر میں محسوس نہ ہو اور کلام

کے اثر میں اضافہ کر دے، شاعرانہ اصلیت کے منافی نہیں ہے۔''

اگرچہ اپنے شروط اور ترمیموں کی بنا پر تھوڑا بہت بزدلانہ معلوم ہوتا ہے لیکن اپنی روح کے اعتبار سے کولرج (Coleridge) کے بہت قریب ہے کہ ''شاعر کو فطرت کا جیب تراش نہیں ہونا چاہیے، اسے فطرت سے مستعار لینا چاہیے اور وہ بھی اس طرح کہ مستعار لینے ہی کا عمل قرض کو ادا کر دے۔'' کولرج کے اس نظریے کی جہاں انتہا ہوتی ہے وہاں سے بودلیئر (Baudelaire) کے خیال کی سرحدیں نظر آتی ہیں کہ یہ فطرت ہے جو فن کی نقل کرتی ہے، نہ کہ فن ،جو فطرت کی نقل کرتا ہے۔ مسعود حسن رضوی تخیل اور قوت اظہار کے ان باطنی تصورات سے کوئی علاقہ نہیں رکھتے، وہ اصلاً واقعیت پرست ہیں لیکن ان کی واقعیت پرستی غیرمعمولی حدتک آزاد خیال اور شعر شناس ہے۔ چنانچہ وہ کہتے ہیں کہ جذبات کے اظہار میں انسانی فطرت کا اعتبار ضروری ہے، لیکن یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ:

> ''ایسے شعر بھی ہیں جن میں اصلیت نہیں اور اثر ہے۔ مگر ذرا غور سے دیکھیے تو معلوم ہو جائے گا کہ وہ اثر طرز ادا کی جدت، الفاظ کی مناسبت یا شعر کی خوبیوں میں سے کسی لفظی خوبی کا نتیجہ ہے۔''
>
> (ص ۵۵)

یہاں دو باتیں واضح ہو جاتی ہیں اور دونوں مسعود حسن رضوی کے نظریۂ شعر و طریق نقد کو سمجھنے کے لیے بہت اہم ہیں۔ اول تو یہ کہ وہ ''اثر'' کو ''حسن'' کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ یعنی وہ شعر بے اثر ہے جو خوب صورت نہیں ہے، اور جو شعر پر اثر ہے، وہ خوب صورت ہے۔ دوئم یہ کہ اصلیت شعر کی کوئی بنیادی قدر نہیں ہے، کیونکہ اس کے نہ ہونے کے باوجود اگر طرز ادا یا الفاظ میں کوئی حسن ہے تو شعر پر اثر یعنی خوب صورت ہو جاتا ہے۔ اس تصور کو مسعود حسن رضوی کا اصل نظریہ ماننا چاہیے، کیونکہ بقیہ بحث اسی کی روشنی میں ہوئی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ یہ نظریہ جو واقعی ادبی نظریہ ہے واقعیت یا اصلیت کے اس نظریے سے کچھ متحارب ہے جو انھوں نے اصلیت کی بحث میں پیش کیا ہے۔ ''اصلیت'' کا استرداد وہ دبی زبان سے کرتے ہیں، لیکن انھیں علم ہے کہ اس کے بغیر شعری تنقید کا حق ادا نہیں ہو سکتا، اس لیے طرح طرح سے یہ بات سامنے آجاتی ہے:

> ''فرضی باتوں سے ہی دل پر اثر ڈالنا شاعری ہے، مگر اصلیت میں دل کشی پیدا کرنا شاعری کی معراج ہے۔''

''اصلیت میں دل کشی'' کا فقرہ اس بات کی چغلی کھا رہا ہے کہ دل کشی اصلیت کا جزو لازم نہیں ہے۔ اور اگر دل کشی اس کا جزو لازم نہیں ہے تو ہم اسے شعر کا بھی جزو لازم نہیں قرار دے سکتے، کیونکہ شعر کا کام ہی اثر ڈالنا ہے، اپنی دل کشی کے ذریعہ۔ اگلا جملہ دیکھیے:

> ''خیال کی اصلیت کے لیے اس کے ہر جز میں الگ الگ اصلیت ہونا کافی نہیں ہے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ شاعر نے اپنے خیال میں جن چیزوں کو ایک ساتھ جمع کر دیا ہے، ان کا یک جا ہونا عادت یا واقعہ یا مسلمات کے خلاف نہ ہو۔'' (ص ۵۵)

یہ واقعیت پرستی کا جبر ہے جو مسعود حسن رضوی کو مجبور کر رہا ہے کہ وہ بادل ناخواستہ سہی، لیکن اصلیت کو خراج ضرور پیش کریں۔ لیکن نکتہ یہ ہے کہ محولہ بالاکلیہ اس بات کو بھی ثابت کرتا ہے کہ کئی اصلیتوں کا حاصل جمع ایک بڑی اصلیت نہیں ہوتا! تحت معنی یہ ہے کہ اصلیت کی اصلیت خاصی مشتبہ ہے۔ روایتی اصلیت پر اس وقت ایک اور ضرب پڑتی ہے جب مسعود حسن رضوی کہتے ہیں:

> ''شاعرانہ اصلیت اور حکیمانہ حقیقت ایک چیز نہیں ہیں۔ حکیم ہر شعر کو اس نظر سے دیکھتا ہے کہ وہ فی نفسہ کیا ہے، اور شاعر اس نظر سے دیکھتا ہے کہ وہ ہمیں کیا معلوم ہوتی ہے... حکیمانہ اور شاعرانہ نقطۂ نظر میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ حکیم ہر شے کا ذہنی یا عملی تجزیہ کرکے اس کے ایک ایک جزو کو دیکھتا ہے اور شاعر ہر چیز پر مجموعی حیثیت سے نظر کرتا ہے۔ حکمت کی نظر بہ ظاہر یکساں چیزوں میں اختلاف کی وجوہ تلاش کر لیتی ہے اور شاعر کی نگاہ بہ ظاہر مختلف چیزوں میں یکسانی کے پہلو ڈھونڈ لیتی ہے۔''

تخیل کی کم و بیش یہی تعریف حالی نے کی ہے، اور اس تعریف کا سلسلۂ استناد کولرج تک پہنچتا ہے۔ لیکن اس کے بعد مسعود حسن رضوی ادیب رچرڈس(I. A. Richards) کے قریب آتے دکھائی دیتے ہیں:

> ''حکمت سے ہم چیزوں کو معلوم کرتے ہیں اور شاعری سے محسوس... حکمت کا کام ہے تلاش و تحقیق، اور شاعری کا کام ہے تعمیر و تخلیق۔'' (ص ۶۰)

یہ نظریات جو اصلاً رومانی ہیں، ہمارے زمانے میں رچرڈس نے عام کیے۔ یہ مسعود حسن رضوی کا زبردست کارنامہ ہے کہ انھوں نے حالی کے خیالات سے بہت سی وہ چیزیں لے لیں جو ان کے کام کی تھیں اور پھر ان پر اضافہ بھی کیا۔ یہ درست ہے کہ اگر حالی کی ''مقدمۂ شعر و شاعری'' نہ ہوتی تو مسعود حسن رضوی ادیب کی ''ہماری شاعری'' بھی وجود میں نہ آتی، کیونکہ اردو میں فکری اور نظریاتی تنقید کی شکل بندی حالی ہی نے کی ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ تجزیے کے عمل میں حالی مسعود حسن رضوی ادیب سے آگے ہیں، لیکن تاریخی تسلسل کے اعتبار سے ادیب بھی حالی کے آگے ہیں۔ کیونکہ انھوں نے حالی کے اصول و ضوابط کو اپنے طور پر برتا اور حالی نے جو چیزیں ثابت کی تھیں، مسعود حسن رضوی نے کم و بیش انھیں کے دلائل سے کام لے کر بالکل دوسری چیزیں ثابت کیں اور بعض جگہ اپنے دلائل کا اضافہ بھی کیا۔ مثلاً انھوں نے سادگی کی تعریف میں وہی باتیں کہیں جو حالی نے لکھی تھیں لیکن خیال کی باریکی اور طرز ادا کی پیچیدگی میں فرق کیا۔ طرز ادا کی پیچیدگی کو وہ شعر کا عیب ٹھہراتے ہیں اور خیال کی باریکی کو اس کا حسن (ص ۶۵) یہ اور بات ہے کہ انھوں نے خیال کی باریکی کو بہت مبہم طریقے سے بیان کیا ہے۔ (خیال سطحی نہ ہو بلکہ انسانی فطرت کے گہرے مطالعے اور کائنات کے گہرے مشاہدے کا نتیجہ ہو۔) میں ان کے اس خیال سے متفق نہیں ہوں کہ طرز ادا کی پیچیدگی شعر کا عیب ہے۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ وہ سادگی خیال، بلندی خیال، باریکی خیال اور پیچیدہ طرز ادا میں فرق کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اسی طرح، وہ زبان کی سادگی کا ذکر کرتے ہوئے مقدر الفاظ و واقعات کی بحث کرتے ہیں۔ شعر میں کسی مضمون یا واقعے کے کسی جزو کو مقدر چھوڑ دینا بہ ذات خود کوئی عیب

نہیں ہے۔ اس سلسلے میں وہ تقدیر ملیح اور تقدیر قبیح کی تعریف بھی کرتے ہیں۔ غالب نے ایک بار اس بات پر اظہار مباہات کیا تھا کہ میں ''جملے کے جملے'' مقدر چھوڑ جاتا ہوں، لیکن ایسا کرنا کہاں مناسب ہے اور کہاں نامناسب، اس کی وضاحت پہلی بار غالباً مسعود حسن رضوی ہی نے کی ہے۔ اختصار کلام کے بارے میں بھی مسعود حسن رضوی کا قول انتہائی باریک بینی پر دلالت کرتا ہے:

''اگر طول مناسب مقام ہو، طول فضول نہ ہو، تو اختصار کے منافی نہیں ہے... یہ لفظ ایجاز کی قدیم اصطلاح کا مرادف نہیں ہے۔ ایجاز ہو یا اطناب یا مساوات، اگر مقتضائے مقام کے موافق ہے تو اختصار کے تحت میں آجائے گا۔'' (ص ۷۴)

اس ضمن میں انھوں نے بعض بہت عمدہ مثالیں پیش کی ہیں۔ یہاں ایک نکتہ جو وہ سرسری طور پر بیان کر گئے ہیں، جدید تنقید کے نظریۂ ابہام کی پیش آمد معلوم ہوتا ہے اور خود ان کے اس خیال کی نفی کرتا ہے کہ طرز ادا کی پیچیدگی شعر کا عیب ہے:

''کلام میں اختصار پیدا کرنے کا سب سے بڑا گر یہ ہے کہ مقام کی مناسبت کے لحاظ سے ایسے لفظ استعمال کیے جائیں جو ذہن کو اپنے معنی کے علاوہ اور متعلق خیالوں کی طرف بھی منتقل کر سکتے ہوں۔ ایسے لفظ اثر کے طلسمات ہوتے ہیں۔'' (ص ۷۸)

ظاہر ہے کہ یہ نظریہ ابہام اور جدلیاتی لفظ کے تصورات کی طرف لے جاتا ہے اور مسعود حسن رضوی کے اکثر دوررس نظریات کی طرح یہ بھی کولرج ہی سے استناد حاصل کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ آخری جملے میں لفظ ''اثر'' کی توضیح میں پہلے ہی کر چکا ہوں کہ مسعود حسن رضوی کے یہاں ''اثر'' حسن کا مرادف ہے۔ مثالوں کا ذکر آیا ہے تو بات کہے بغیر نہیں رہا جاتا کہ غیر شعوری طور پر سہی، لیکن انھوں نے زیادہ تر مثالیں لکھنؤ کے شعرا سے ڈھونڈی ہیں۔ اکثر ایسا بھی ہوا ہے کہ غیر لکھنوی شعرا کے یہاں بہتر مثالیں مل سکتی تھیں، لیکن مسعود حسن رضوی نے اپنی تلاش لکھنؤ کے چھوٹے موٹے شعرا ہی تک محدود رکھی ہے۔ مندرجہ بالا کلیہ قائم کرنے کے بعد وہ میر نفیس کا ایک معمولی سا شعر پیش کرتے ہیں اور ایک شعر فارسی کا (گم نام)۔ دونوں کی کیفیت ایک سی ہے۔ یہ ان اشلہ کی خوبی ضرور ہے، لیکن کثیر المفہوم الفاظ کی

لاجواب مثالیں میر، غالب اور اقبال کے یہاں مل سکتی ہیں۔ ایسی مثالیں استدلال کو مضبوط تر بناتیں اور مصنف کا مقصد (یعنی اردو شاعری کے وقار کو قائم کرنا) اور زیادہ خوبی سے پورا ہوتا۔ شعر میں معنی کے بارے میں ایک کلیدی نظریہ پیش کرنے کے بعد میر نفیس کا ایک معمولی شعر پیش کرنے سے یہ گمان گذر سکتا ہے کہ اردو شاعری کی معراج اس میدان میں بس اتنی ہی ہے۔ حقیقت، ظاہر ہے کہ اس کے برعکس ہے۔

اختصار کے باب میں دوسرا نکتہ جو مسعود حسن رضوی نے پیدا کیا ہے، یعنی انتخاب، وہ بھی جدید تنقید کی پیش آمد ہے۔ ہمارے یہاں جزئیات نگاری اور محاکمات کے بارے میں نقادوں کے تصورات واضح نہیں تھے۔ یہ نکتہ نگاہوں سے پوشیدہ تھا کہ کوئی بیان کسی واقعے کی ہوبہ ہو نقل نہیں ہو سکتا۔ بلکہ بیان کی شرط ہی یہ ہے کہ غیر ضروری جزئیات سے صرف نظر کر لیا جائے۔ اس انتخابی عمل کو مسعود حسن رضوی بیان کی خوبی کہتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ انھوں نے حسب معمول ''شاعرانہ'' کی شرط لگا دی ہے، جو غیرضروری (اور جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں) غیر فطری ہے لیکن بنیادی مسئلے پر ان کی گرفت بالکل صحیح ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''اختصار کی ایک خاص تدبیر یہ بھی ہے کہ مناظر کی تصویر، واقعات کے بیان اور جذبات کے اظہار میں صرف ضروری اور شاعرانہ عناصر منتخب کر لیے جائیں اور غیرضروری اور غیرشاعرانہ عناصر چھوڑ دیے جائیں... بعض تفصیلات کوئی خاص اثر پیدا کرنے میں معین ہوتے ہیں اور بعض مخل یا کم سے کم بے کار۔ پہلی قسم کی تفصیلات کو شاعرانہ اور دوسری قسم کی تفصیلات کو غیرشاعرانہ کہنا چاہیے۔'' (ص۷۹۔۸۰)

شاعرانہ اور غیرشاعرانہ تفصیلات کی یہ تعریف اس وقت زیادہ درست ہوگی جب اس بات کی وضاحت کر دی جائے کہ مختلف بیانات میں صورت حال مختلف ہوگی۔ یعنی ممکن ہے کہ جو تفصیلات ایک بیان کے لیے غیرضروری ٹھہریں، وہی تفصیلات کسی دوسرے بیان کے لیے یا کسی دوسری تاثر کی تخلیق کے لیے ازحد ضروری ہوں۔ ''کوئی خاص اثر'' سے کام نہیں چلے گا، بلکہ اس بات کی وضاحت کرنا ہوگی کہ شاعر جس قسم کا اثر پیدا کرنا چاہتا ہے اس کے اعتبار سے تفصیلات کے انتخاب میں فرق آتا جائے گا۔ دوسری بات یہ ہے کہ جو تفصیلات غیرضروری (یعنی غیر شاعرانہ) ہوں گے، وہ محض بے کار نہ ہوں گے، بلکہ ہمیشہ فعال ہوں گے اور ان

کا تفاعل یقیناً نقصان دہ ہوگا۔ یعنی غیر ضروری تفصیلات کا تفاعل جامد اور سلبی نہیں بلکہ متحرک اور فعال ہوتا ہے۔ مناسبت الفاظ کے عنوان سے الفاظ کے تفاعل کی جو مختلف کیفیتیں بیان کی گئی ہیں وہ بھی اسی بات کو مستحکم کرتی ہیں کہ عدم مناسبت والے الفاظ دراصل غیر ضروری تفصیلات سے مملو ہوتے ہیں۔ اس کا بہت عمدہ اشارہ اس بیان میں ملتا ہے:

> ''جو لفظ ظاہر میں ہم معنی ہوتے ہیں، وہ بھی اثر میں یک ساں نہیں ہوتے۔ مثلاً ''جیل'' اور ''زنداں'' کے معنی ایک ہی ہیں، مگر جو خیالات لفظ ''جیل'' سے وابستہ ہو گئے ہیں، وہ ''زنداں'' کے ساتھ نہیں ہیں... ''رزاق''، ''غفار''، ''قہار''، ''خلاق'' ان سب لفظوں سے مراد خدا ہی ہے، مگر ہر لفظ سے خدا کی ایک خاص صفت ظاہر ہوتی ہے... اگر کوئی خدا سے رحم کی التجا کرے کہ ''یا قہار مجھ پر رحم کر'' تو ظاہر ہے کہ یہ طرزادا کس قدر نامناسب ہوگا۔'' (ص ۸۷)

یہاں بھی تحت نکتہ یہی ہے کہ ''جیل'' اور ''زنداں'' الگ الگ قسم کی تفصیل ہیں۔ ''قہار''، ''غفار'' وغیرہ سب الگ الگ قسم کے تفصیلات کے حامل ہیں اور ہر تفصیل اپنے مقام کے مقتضا ہی سے اچھی معلوم ہوتی ہے۔

شعر میں ترنم کی بحث کے دوران مسعود حسن رضوی نے مناسبت لفظی کا بھی ذکر کیا ہے۔ فصاحت کے ذیل میں وہ کہہ چکے ہیں کہ یہ شرط کوئی بہت ضروری نہیں کہ وہی کلام فصیح ہے جس میں کوئی لفظ غیر مانوس اور غریب نہ ہو۔ لیکن ترنم کے سلسلے میں وہ اصرار کرتے ہیں کہ:

> ''شعر میں روانی پیدا کرنے کے لیے اس بات کا لحاظ بھی ضروری ہے کہ لفظ بہت کھینچ کر یا دبا کر نہ پڑھے جائیں؛ جو ان کی اصل آواز ہے، وہی نکلے اور حتیٰ الامکان شعر کا ہر رکن کسی لفظ پر ختم ہو۔ ایسا نہ ہو کہ ایک لفظ کا پچھلا حصہ اور دوسرے لفظ کا اگلا حصہ مل کر ایک رکن بنے۔'' (ص ۹۵)

آخری شرط عمومی التزام کے طور پر تو تقریباً ناممکن العمل ہے (شاید اسی لیے حتیٰ

الامکان کالفظ رکھ دیا گیا ہے) اسے شعر کا ایک وصف زائد تو کہہ سکتے ہیں، لیکن وصف اصلی نہیں۔ بہر حال الفاظ کا صحیح تلفظ قائم رکھنے کے سلسلے میں جو سختی مسعود حسن رضوی نے برتی ہے، وہ انھیں میر عشق کے اسکول کے بہت قریب لے آتی ہے۔ یہ سختی نہ تو اس اصول سے تطابق رکھتی ہے کہ غریب الفاظ بھی مقتضائے مقام کے اعتبار سے کلام کو فصیح بنا سکتے ہیں (کیونکہ غرابت تو غرابت ہے، کیا بہ لحاظ معنی کیا بہ لحاظ صورت) اور نہ اردو زبان میں آوازوں کے نظام کا احترام کرتی ہے۔ یہاں مسعود حسن رضوی ادیب غالباً غیر شعوری طور پر لکھنوی اساتذہ کے تعصب کا شکار ہو گئے ہیں۔اس مسئلے پر تفصیلی بحث میں اپنے ایک مضمون میں کر چکا ہوں کہ اردو شعر میں آوازوں کی تخفیف یا سقوط کب روا رکھی جائے اور کب مناسب گردانی جائے۔ فی الوقت یہی کہنا کافی ہے کہ ہماری زبان کا نظام اصوات حروف مصوتہ کی تخفیف کی اجازت دیتا ہے۔ یہ اجازت فتحہ، ضمہ اور کسرہ پر الگ الگ طریقوں سے اثر انداز ہوتی ہے۔ لہٰذا اس سلسلے میں ایسا کوئی عمومی حکم لگانا کہ شعر میں روانی کے لیے ضروری ہے کہ تمام الفاظ کی اصل آواز ہی ادا ہو، نامناسب ہوگا۔

مسعود حسن رضوی ادیب ''ہماری شاعری'' کے حصہ اول میں نقد شعر کے معروضی معیاروں کی تلاش میں مصروف رہے ہیں، لیکن آخر میں وہ تسلیم کر لیتے ہیں کہ شعر سے لطف اندوز ہونے یعنی شعر کے حسن و قبح کو پرکھنے اور سمجھنے کی صلاحیت ایک وہبی چیز ہے، اس کا اکتساب نہیں ہو سکتا۔ یہاں وہ مشرق و مغرب کے بیش تر نقادوں کے ہم نوا نظر آتے ہیں۔ لیکن میرا خیال ہے کہ اگر تجزیے اور استدلال کی سرحدوں کو ذرا اور وسیع کیا جائے تو کسی نہ کسی حد تک معروضی معیاروں کا تعین ہو سکتا ہے۔ اپنی موجودہ حالت میں ''ہماری شاعری'' نظریہ سازی اور کلیہ تراشی کی ایک غیر معمولی کوشش ہے۔ اس کی تاریخی اہمیت مسلم ہے۔ اس میں بیان کردہ بہت سے نکات ومطالب نے جدید تنقید کی تعمیر میں خاموش مگر گہرا کام کیا ہے۔مسعود حسن رضوی ادیب اصلاً حالی اسکول کے نقاد ہیں لیکن انھوں نے اپنی فکری انفرادیت برقرار رکھی ہے، اور وہ بھی اس حد تک کہ ''ہماری شاعری'' خود ان کے الفاظ میں ''حالی کے مقدمے کا تتمہ'' ہوتے ہوئے بھی اس کی توسیع، تنسیخ اور استحکام کرتی ہے۔

(۱۹۷۴)

نثری نظم یا نثر میں شاعری

شاعر کی حیثیت سے اپنے آپ کو دہرانا اور نقاد کی حیثیت سے اپنا حوالہ آپ دینا مجھے انتہائی قبیح معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس وقت بات ہی ایسی آپڑی ہے کہ مجھے اپنی کہی ہوئی باتیں دہرانا پڑ رہی ہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ میں نثری نظم کا مخالف ہوں۔ لہٰذا ضروری ہے کہ ان کی خدمت میں اپنی بعض تحریروں کے اقتباسات پیش کروں۔ پہلی تحریر ۱۹۶۲ کی ہے۔ یعنی بیس سال سے کچھ کم کی۔ اسے ''لفظ و معنی'' کے صفحات ۱۷، ۱۸، ۱۹ اور ۲۰ پر ملاحظہ کیجیے:

''...اگرچہ یہ درست ہے کہ کبھی کبھی نثر نظم بن سکتی ہے، لیکن نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی۔ اس تبدیل جنس کا اصول دو پہلو نہیں، بلکہ یک راہ ہے۔ ٹیگور کی ''گیتانجلی'' نثر میں ہے لیکن نظم ہے... یہ ضروری نہیں کہ نظم گائی جاسکے لیکن یہ ضروری ہے کہ بہ آواز بلند پڑھی جا سکے... اچھی نثر بولی جا سکتی ہے، اچھی نظم پڑھی جا سکتی ہے...نظم کی سب سے بڑی پہچان اس کی زبان ہوتی ہے۔''

دوسری تحریر ۱۹۶۷ کی ہے۔ اسے ''لفظ و معنی'' کے صفحات ۷۴ اور ۷۵ پر ملاحظہ کیجیے:

''...یہ تکنیک (مختلف الوزن ٹکڑوں کو ایک ہی نظم یا شعر میں استعمال کرنا) اسی وقت کامیاب ہو سکتی ہے جب پوری نظم کی ترتیب الفاظ نثر کی طرح فطری ہو اور سادہ ہو... نظم منثور اور Speech Rhythm کا آج کل ہمارے یہاں اکثر تذکرہ ہوتا ہے۔ میرا کہنا یہ ہے کہ نظم منثور یا Speech Rhythm میں شاعری کی تکنیک و تعریف اگر کوئی ہو سکتی ہے تو وہی جو میں بیان کر رہا ہوں۔ جب تک ہم عروض کی بے جا بندشوں سے اپنے

> کانوں کو آزاد نہ کر لیں Speech Rhythm میں نظم کہنا تو بعد
> کی بات ہے، اپنی شاعری کے موجودہ ساکت و جامد آہنگوں کے
> حجرۂ ہفت بلا سے ہی نکل نہ پائیں گے... نظم و نثر کا امتیاز عروض
> کی حد فاصل سے نہیں کیا جانا چاہیے۔"

تیسری تحریر ۱۹۷۳ کی ہے۔ اسے آپ "شعر، غیر شعر اور نثر" کے صفحات ۴۴ اور ۴۵ پر ملاحظہ فرمایئے:

> "نثری نظم... میں شاعری کی پہلی پہچان موجود ہوتی ہے۔ شاعری
> کی جن نشانیوں کا ذکر میں بعد میں کروں گا، یعنی ابہام، الفاظ کا
> جدلیاتی استعمال، نثری نظم ان سے بھی عاری نہیں ہوتی... اگرچہ
> رباعی کے چاروں مصرعے مختلف الوزن ہو سکتے ہیں لیکن ان میں
> ایک ہم آہنگی ہوتی ہے جو التزام کا بدل ہوتی ہے۔ بعینہٖ یہی
> بات نثری نظم میں پائی جاتی ہے... اس طرح نثری نظم میں شاعری
> کے دوسرے خواص کے ساتھ موزونیت بھی ہوتی ہے۔ لہٰذا اسے
> نثری نظم کہنا ایک طرح کا قول محال استعمال کرنا ہے، اسے نظم ہی
> کہنا چاہیے۔"

میں ان خیالات پر اب بھی کم و بیش قائم ہوں۔ ان سے آپ کو اتفاق ہو یا نہ ہو، لیکن آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ نثری نظم کے "مخالف" ہیں۔ لہٰذا کشور ناہید کا یہ خیال کہ میں نے لاہور میں انیس ناگی اور کشور ناہید کی نثری نظموں کی تعریف کر کے "منافقت" کی تھی، درست نہیں ہے۔ لیکن یہ درست ہے کہ بہ حیثیت ایک صنف میں نثری نظم کے بارے میں بہت زیادہ پرجوش نہیں ہوں۔ اور جوش کی اس کمی کے وجوہ نظریاتی بھی ہیں اور تاریخی بھی۔ دونوں کا تعلق مغربی نثری نظموں اور اردو کی نثری نظموں سے ہے۔ اس لیے بات اگر طویل ہو جائے تو کچھ عیب نہیں۔

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ نثری نظموں کا چلن اردو میں کچھ اتنا نیا اور ایسا انوکھا نہیں کہ اس پر اتنی بحث کی جائے۔ چلن سے میری مراد یہ نہیں کہ نثری نظم ایک صنف کی حیثیت سے اردو میں قائم ہو چکی ہے۔ (اگر ہو چکی ہوتی، یا ہو سکتی تو اس مضمون کی چنداں

ضرورت نہ تھی۔) چلن سے میری مراد یہ ہے کہ نثری نظمیں اردو میں بہت عرصے سے لکھی جا رہی ہیں۔ کوئی سات آٹھ سال ہوئے ڈاکٹر محمد حسن نے اپنی بعض بہت کم زور نثری نظمیں ایک رسالے میں ایک نوٹ کے ساتھ شائع کرائی تھیں جس کا مضر لب لباب یہ تھا کہ انھوں نے نثر میں نظمیں لکھ کر کوئی ایسا ہیئتی تجربہ کیا ہے جو محض اپنے انوکھے پن کے باعث رہتی دنیا تک قائم رہے گا۔ واقعہ یہ ہے (جسے وہ بالکل نظر انداز کر گئے) کہ خود سجاد ظہیر کا مجموعہ ''پگھلا نیلم'' جو نثری نظموں پر مشتمل ہے، ۱۹۶۴ میں چھپ چکا تھا۔ (یہ اور بات ہے کہ ان نظموں کے بعض ٹکڑے غیر شعوری طور پر روایتی عروض پر موزوں ہو گئے ہیں، اسی لیے میں نے لکھا تھا کہ ہم لوگوں کو چاہیے کہ اپنے کانوں کو عروض کی بے جا بندشوں سے آزاد کریں، تب ہی نثری نظم ممکن ہے۔) اور محمد حسن کی نظموں سے خاصا پہلے اعجاز احمد کی نثری نظمیں بھی ہندوستان میں چھپ چکی تھیں۔ لیکن اردو میں نثری نظموں کا وجود صرف پندرہ سولہ سال پرانا نہیں۔ پچاس برس سے زیادہ ہوئے مولوی عبدالرحمٰن نے اپنی کتاب ''مرآۃ الشعر'' میں لکھا تھا:

> ''انشائے لطیف: اسی کو آج کل جدت پسند تقلیداً شعر منثور کہتے ہیں... میں اس کو شاعرانہ نثر کہتا ہوں شعر ماننے کے لیے تیار نہیں۔''

اس سے معلوم ہوا کہ نصف صدی پہلے بھی نثری نظم اس حد تک متعارف ہو چکی تھی کہ مولوی عبدالرحمٰن جیسے قدامت پسند شخص کو بھی اس کا تذکرہ کرنا پڑا۔ نیاز فتح پوری ''گیتا نجلی'' کا نثری ترجمہ ''عرض نغمہ'' کے نام سے ۱۹۱۲ میں کر چکے تھے۔ میر ناصر علی ''خیالات پریشاں'' کے عنوان سے ایسی تحریریں ۱۹۱۲ سے بھی پہلے شائع کرا چکے تھے جن پر نثری نظم کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ جوش صاحب کے پہلے مجموعے ''روح ادب'' (۱۹۲۰) میں نثری نظمیں شامل ہیں۔ اس طرح کی چھوٹی بڑی مثالیں بہت ہیں۔ اس طرز کے مختلف نام بھی رکھے گئے: ادبی شہ پارے، ادب لطیف، انشائے لطیف، شاعرانہ نثر، شعر منثور وغیرہ (وزیر آغا نے جو نام تجویز کیا ہے، یعنی ''نثر لطیف'' اس میں کوئی نظریاتی جدت نہیں، یہ ادب لطیف اور انشائے لطیف وغیرہ اصطلاحوں کو نئی شکل ہے۔ اور ان تمام اصطلاحوں میں لفظ ''لطیف'' انتہائی گم راہ کن ہے کیونکہ اگر ادب لطیف، نثر لطیف، یا انشائے لطیف کوئی چیز ہے تو ادب کثیف، انشائے کثیف اور نثر کثیف بھی کوئی چیز ہوگی۔ ادب یا انشا کی حد تک تو کثیف کا تصور پھر بھی

سمجھ میں آتا ہے۔ لیکن نثر کیوں کر کثیف ہو سکتی ہے، یہ بات میری سمجھ کے باہر ہے۔)
بہرحال بنیادی بات یہ ہے کہ جس چیز سے ہم پچھلی چھ سات دہائیوں سے آشنا ہیں، اس کے بارے میں اچانک کوئی تنازع فرض کر لینا یا اسے متنازعہ فیہ بنانے کی کوشش کرنا اور وہ بھی اس نہج سے کہ یہ نئی اور اچھی یا نئی مگر اچھی چیز ہے کہ نہیں۔ ہمارے نقادوں اور شعرا میں تاریخی علم کی کمی کی دلیل سے زیادہ کچھ نہیں۔ اس وقت تو جو سوال حل کرنے کا تھا وہ تو یہ تھا کہ آیا نثری نظم ہمارے ادب میں ایک صنف کی حیثیت سے قائم ہو چکی ہے کہ نہیں۔ اگر نہیں، تو اس کے اسباب کیا ہیں اور اس کے آئندہ قیام کے امکانات کیا ہیں؟ میں اسی سوال پر بحث کروں گا۔

میرا مختصر جواب یہ ہے کہ نثری نظم ہمارے ادب میں ایک صنف کی حیثیت سے قائم نہیں ہو سکی ہے۔ اس کے اسباب ہماری زبان کے ان اصناف میں پوشیدہ ہیں جو پہلے سے رائج ہیں اور اس کے آئندہ قیام کے امکانات بہ ظاہر روشن نہیں ہیں۔

مجھے معلوم ہے کہ کشور ناہید اس بیان کو پڑھ کر مٹھیاں بھینچیں گی اور کہیں گی کہ آخر تم ثابت ہوئے نہ منافق! اگر اس صنف سخن کا ابھی انعقاد ہی نہیں ہوا اور اگر اس کا آئندہ انعقاد بھی مشکوک ہے تو نثری نظموں کی تعریف کرنے یا ان کا مخالف نہ ہونے کا دعویٰ کرنے کا کیا مطلب ہے؟ دوسرے سوال کا تو جواب یہ ہے کہ میں ادب میں تجربے کا کبھی مخالف نہیں رہا اور نہ اب ہوں۔ نثری نظم بہر حال ایک تجربہ ہے، اس کا خیر مقدم کرنا، اور ممکن ہو تو اس تجربے میں مصروف لوگوں کو تعمیری مشورے دینا میرا فرض اور میری داخلی ضرورت ہے۔ میں ہر تجربے کو بہر حال مستحسن سمجھتا ہوں۔ اس کا تجزیہ کرنا ضروری جانتا ہوں اور اس کا خیر مقدم کرتا ہوں، چاہے اس کے امکانات فوراً ظاہر ہوں یا نہ ہوں۔ تجربہ ہر شاعر کا حق ہے۔ پھر ہر تجربے کے آداب بھی ہوتے ہیں۔ اس کے لیے پہلے کچھ تربیت اور تیاری کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ ادب کے قاری اور نقاد کی حیثیت سے میرے لیے یہ ضروری ہے کہ ہر تجربے کا مطالعہ کروں۔ اس کے آداب اگر متعین ہو سکتے ہوں یا پہچان میں آسکتے ہوں تو ان کا ذکر کروں، اور اس کے لیے جس تربیت اور تیاری کی ضرورت ہے اس کا بھی ذکر کروں۔ لہٰذا نثری نظم کی موجودہ صورت حال اور اس کے آئندہ انعقاد کے بارے میں میری جو بھی رائے ہو، میں نثری نظم کا مخالف نہیں ہوں۔

پہلے سوال کا جواب کچھ زیادہ تفصیل طلب ہے۔ اس کو یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ اگر شاعر اچھا ہے تو جو کچھ وہ لکھے گا وہ عام طور پر اچھا ہوگا۔ ظاہر ہے کہ اس کی ہر تخلیق اور ہر تحریر کا معیار یکساں طور پر بلند نہیں ہو سکتا، لیکن عام طور پر اس کا معیار خراب شاعر کی تخلیق کے معیار سے برتر ہوگا۔ میر کے بارے میں کہاجاتا ہے کہ وہ قصیدہ اچھا نہیں کہتے تھے۔ لیکن کس کے مقابلے میں؟ ظاہر ہے کہ سودا یا ذوق یا غالب یا انشا کے مقابلے میں ان کا قصیدہ کمزور ہوتا ہے، لیکن مظفر علی اسیر اور ضامن علی جلال وغیرہ سے تو اچھا ہی ہوتا ہے۔ غالب کہا کرتے تھے کہ (فارسی قصیدوں میں) تشبیب کی حد تک تو میں بھی افتاں و خیزاں وہاں تک پہنچ جاتا ہوں جہاں تک عرفی و انوری پہنچے تھے، لیکن مدح میں وہ مجھ سے آگے ہیں۔لیکن اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ غالب مدح میں منیر شکوہ آبادی اور عزیز لکھنوی سے بھی پیچھے ہیں۔ لہٰذا اچھا شاعر بہر حال عام طور پر اچھی شاعری کرتا ہے۔ ہاں اس کی مختلف تخلیقات میں درجے کا فرق ہو سکتا ہے، اور ہونا بھی چاہیے۔ اظہار کی قوت ہر موقعے پر یکساں تو کام کرتی نہیں۔ ہمارے یہاں سانیٹ کا جو حال ہوا اس میں عبرت کے سامان اور اس نکتے کی مثالیں موجود ہیں۔ ایک زمانہ تھا اس وقت کے بہت سے اچھے اہم اور تجربہ کوش شاعروں نے سانیٹ لکھے۔ تصدق حسین خالد (اگرچہ بقول حنیف کیفی، ان کا کوئی سانیٹ دستیاب نہیں ہے) ن۔م۔راشد، سلام مچھلی شہری، احمد ندیم قاسمی، اختر ہوشیارپوری وغیرہ۔ اگرچہ سانیٹ اردو شاعری کے بازار میں چل نہ پایا لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ راشد کے سانیٹ اچھی نظمیں نہیں ہیں۔ سانیٹ کا انعقاد بہ طور صنف ہماری شاعری میں کیوں نہ ہو سکا، اس کی مختلف وجہیں بیان کی گئی ہیں۔ کوئی کہتا ہے کہ یہ صنف بہت مشکل تھی اس لیے ہمارے شاعر اس کو ٹھیک سے برت نہ پائے۔ اس کی پابندیاں تخلیقی اظہار کو راس نہ آئیں۔ کوئی کہتا ہے غزل کی بے پناہ مقبولیت نے سانیٹ کو پنپنے نہ دیا۔ کوئی کہتا ہے ہمارے شعرا نے خلوص اور لگن کے ساتھ سانیٹ نہ لکھے، اس لیے اس کو عروج نہ حاصل ہوا (یہ سب باتیں غلط ہیں جیسا کہ میں آگے واضح کروں گا)۔ وجہ جو بھی ہو، سانیٹ کا بازار بہت جلد سرد پڑگیا۔ لیکن اس کے بہترین دور میں اچھے شعرا نے جو اچھے سانیٹ لکھے وہ بہ ہرحال اچھی نظمیں ہیں۔ کسی صنف یا ہیئت کے قائم ہو جانے یا نہ ہو سکنے سے اس بات کی دلیل نہیں لائی جا سکتی کہ اس صنف میں اچھی شاعری ممکن یا ناممکن ہے۔ ہو سکتا ہے کوئی صنف مقبول ہو جائے لیکن اس میں اچھی تخلیقات نہ رکھی جائیں، ہو سکتا

ہے کوئی صنف مقبول نہ ہوپائے لیکن اس میں بعض اچھی چیزیں لکھی جائیں۔ لہٰذا اگر انیس ناگی یا کشور ناہید یا بلراج کومل یا احمد ہمیش یا شہریار اچھی نثری نظمیں لکھ رہے ہیں تو اس وقت اس سے صرف یہ ثابت ہوتا ہے کہ اچھی نثری نظمیں ممکن ہیں۔ اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ نثری نظم بہ طور صنف کے قائم ہو گئی ہے، یا قائم ہو سکتی ہے، یا اس کی ضرورت ہے، یا اس کی ضرورت ثابت کی جا سکتی ہے۔

یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کسی صنف یا ہیئت کو قائم اور مقبول یا عارضی یا نامقبول یا متروک کب کہا جا سکتا ہے؟ اس کا جواب ادب کی تاریخ سے بہ آسانی مل سکتا ہے۔ جب کسی صنف یا ہیئت کو خراب یا کمزور یا نوآمدہ فن کار بھی اختیار کر لیں، اور کئی نسلوں تک ایسا ہی ہوتا رہے، تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اب یہ صنف یاہیئت قائم ہو گئی کیونکہ خراب کمزور یا نوآمدہ فن کار تجربے کا کڑا کوس نہیں کاٹ سکتے وہ انھیں اصناف یاہیئتوں میں طبع آزمائی کرتے ہیں۔ جن میں دوسروں کی دیکھا دیکھی ان کی بھی ہمت کھل جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے اکثر شعرا غزل میں قدم پہلے رکھتے ہیں اور اکثر فکشن نگار پہلے افسانے میں تگ و تاز کرتے ہیں۔ اسی طرح جب کسی صنف یا ہیئت کو کسی زمانے کے اہم اور اچھے شعرا ترک کر دیں، اور ان کے بعد والے بھی اسے ترک کیے رہیں، تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ صنف یا ہیئت اب متروک ہو گئی۔ مسدس کی مثال سامنے ہے۔ وہی حال کربلائی مرثیے کا اور مدحیہ قصیدے کا ہے۔ جوش (اور ہمارے زمانے میں وحید اختر) کی کوششوں کے باوجود کربلائی مرثیہ اور عبدالعزیز خالد کے باوجود مدحیہ قصیدہ (اگرچہ وہ بھی نعت کی نظمیہ شکل میں ہے) ہمارے زمانے کے اصناف نہیں ہیں۔ نثری نظم کے بارے میں ابھی تک یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اسے خراب کمزور اور نوآمدہ شعرا بھی کثرت سے اختیار کر رہے ہیں۔معرا یا آزادنظم کی مثال بالکل سامنے ہے کہ اسمٰعیل میرٹھی اور عبدالحلیم شرر نے اسے کوئی پچاس برس ادھر شروع کیا، لیکن اہم شعرا نے اسے چالیس پینتالیس برس پہلے اختیار کیا اور آج ہم سب آزادنظم کہہ رہے ہیں۔ ان شعرا کے سوا، جو صرف غزل کہتے ہیں، تمام شاعر کسی نہ کسی قسم کی آزادنظم ضرور کہہ رہے ہیں اور ہم کہہ سکتے ہیں کہ آزاد نظم ایک صنف اور ہیئت کے طور پر ہمارے یہاں قائم ہو چکی ہے۔

اوپر میں نے کہا ہے نثری نظم کے منعقد نہ ہو سکنے کے اسباب اور اس کے آئندہ قیام کے امکانات کا دھندلاپن، ان اصناف سخن میں موجود ہیں جو ہمارے ادب میں پہلے سے

رائج ہیں۔ چونکہ نثری نظم ہمارے یہاں مغرب سے آئی، اس لیے مغرب میں اس کے ارتقا اور فروغ و زوال کا مختصر جائزہ ضروری ہے۔ مغربی ادب کا ذکر کرنے کا مطلب یہ نہیں کہ میں سلیم احمد کا ہم نوا ہوں، جن کے خیال میں نئی شاعری نامقبول شاعری ہے کیونکہ اس کے رویے، اسالیب اور تکنیک مغرب سے مستعار ہیں اور ہماری زمین میں اس کی جڑیں نہیں ہیں، غیر ملک سے مستعار ہونے سے کوئی چیز اچھوت نہیں ہو جاتی۔ آخر ناول اور افسانہ بھی تو مغرب سے درآمد کیے گئے ہیں، ان کی مقبولیت کی کیا وجہ ہے؟ میں یہ ہرگز نہیں کہتا کہ نثری نظم ہمارے یہاں اس وجہ سے رائج نہیں ہوسکی ہے اور اس کے رواج کے امکانات بھی کم ہیں کہ یہ ایک مغربی ہیئت ہے۔ میں یہ کہہ رہا ہوں کہ مغرب میں اس کے ارتقا اور زوال کا جائزہ ہمیں ان اسباب و عوامل کو سمجھنے میں مدد دے گا جو کسی صنف یا ہیئت کو رائج کرنے میں کارفرما ہوتے ہیں۔ میں نے "زوال" کا لفظ جان بوجھ کر لکھا ہے، کیونکہ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ نثری نظم کا زوال ہوچکا ہے۔ لیکن اگر وہاں اس کا زوال ہو چکا اور ہمارے یہاں عروج ہورہا ہے یا ہونے والا ہے، تو اس میں کوئی شرم کی بات نہیں، یہ محض ایک تاریخی حقیقت ہے۔ بہت سی چیزوں کا ہمارے یہاں زوال ہوچکا ہے اور مغرب میں اب ان کا عروج ہو رہا ہے۔ یہ تو ہوتا ہی رہتا ہے۔ احتشام صاحب نے ایک بار بڑی حقارت سے کہا تھا کہ ٹی۔ایس۔ایلیٹ وغیرہ کی شاعری جو مغرب میں پچاس ساٹھ برس پرانی ہوچکی، اب ہمارے یہاں جدید ذہنوں کو متاثر کر رہی ہے۔ حالانکہ اس میں حقارت یا استہزا کی کوئی بات نہیں۔ (ویسے یہ بات غلط بھی ہے کہ ٹی۔ایس۔ایلیٹ وغیرہ کی شاعری کو اب مغرب میں کوئی پوچھتا نہیں۔) اقبال نے حافظ کے خلاف لکھا اور شاعری میں ان کے مغربی استاد معنوی گوئٹے نے حافظ سے بے انتہا اثر قبول کیا۔ احتشام صاحب اپنے زمانۂ نوجوانی میں جن مغربی مصنفوں کو جدید سمجھ کر ان سے متاثر ہوئے تھے، ان میں سے بہتوں کے نام بھی وہاں کے لوگوں نے بھلا دیے تھے اور بہت سے ایسے لوگ (مثلاً جان ڈن) جن کا نام لینا بھی پچاس برس پہلے گناہ تھا اور احتشام صاحب جن سے بے خبر تھے، آج کے لوگوں کو متاثر کر رہے ہیں۔ تو تاریخ میں یہ سب چلتا ہی رہتا ہے۔ اس میں نہ کوئی برائی ہے نہ شرم۔ اگر مغرب میں نثری نظم کا زوال ہوچکا تو کیا ہوا؟ اگر وہ ہمارے کام کی چیز ہے تو ہم اسے ضرور اپنائیں گے۔ مجھے اس میں کوئی شرم، کوئی تکلیف نہیں۔

بہر حال بات ہو رہی تھی مغرب میں نثری نظم کے ارتقا کی۔ چونکہ وہاں نثری نظم اور آزاد نظم کا تعلق بہت گہرا اور پیچیدہ ہے، اس لیے ایک کے ذکر میں دوسری کا ذکر بھی آجائے تو اسے خلط مبحث مت سمجھیے گا۔ مثلاً والٹ وٹمین (Walt Whitman) کی نظموں کے بارے میں اب بھی یہ فیصلہ نہیں ہو سکا ہے کہ وہ آزاد نظمیں ہیں یا نثری نظمیں ہیں؟ آزاد نظم کی بھی تعریف وہاں ابھی باقاعدہ متعین نہیں ہو سکی ہے۔ اس سلسلے میں تاریخی اعتبار سے دو اقتباسات دلچسپ ثابت ہوں گے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کو عام طور پر آزاد نظم کا ایک اہم شاعر کہا جاتا ہے۔ اس کا ۱۹۱۷ کا ایک مضمون ہے: ''آزاد نظم پر کچھ خیالات'' (''آزاد نظم'' کے لیے اس نے فرانسیسی اصطلاح Vers Libre استعمال کی ہے، جو انگریزی اصطلاح Free Verse سے کچھ مختلف ہے۔) ایلیٹ کہتا ہے:

> ''وہ نام نہاد آزاد نظم جو اچھی شاعری ہے، وہ سب کچھ ہے مگر آزاد نہیں ہے... اگر آزاد نظم واقعی کوئی شعری ہیئت ہے تو اس کی کوئی مثبت تعریف ہوگی۔ اور میں اس کی تعریف صرف نفی میں بیان کر سکتا ہوں: (۱) قماش (Pattern) کی عدم موجودگی (۲) قافیے کی عدم موجودگی (۳) بحر کی عدم موجودگی۔
>
> تیسری خصوصیت کا تو آسانی سے قصہ پاک کیا جا سکتا ہے۔ کوئی مصرع جس کی تقطیع بالکل نہ ہو سکے، وہ کیسا مصرع ہوگا، میں اس کے بارے میں کچھ نہیں کہہ سکتا... کسی نہ کسی سادہ آسان سی بحر کا بھوت ''آزاد ترین'' نظم کے بھی پردوں کے پیچھے چھپا بیٹھا ہوتا ہے...جہاں تک آزاد نظم کا معاملہ ہے، ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ... روایتی اور آزاد نظم کے درمیان کوئی فرق نہیں ہے۔ کیونکہ یا تو اچھی شاعری ہوتی ہے، یا خراب شاعری، یا محض انتشار۔''

میں نے مندرجہ بالا اقتباس کو پورے مضمون سے نکال کر ایک مربوط دعوے کی شکل دے دی ہے، کیونکہ ایلیٹ نے اپنے مضمون میں انگریزی شاعری سے بہت سی مثالیں دی ہیں جو ہمارے لیے غیر ضروری ہیں۔ بہر حال اس سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ہر نظم پابند ہوتی ہے (یعنی وزن و بحر کی پابند ہوتی ہے) اور اگر وزن و بحر نہیں تو محض انتشار ہوتا ہے۔ میں اس

خیال سے متفق نہیں ہوں۔ لیکن یہ بات صحیح ہے کہ انگریزی شاعری کا عروضی ڈھانچا ایسا ہے کہ اس میں طرح طرح کی آزادیاں ممکن ہیں اور تمام اچھے شاعروں نے انھیں روا رکھا ہے۔ لیکن وہ آزادیاں جو والٹ وٹمین نے برتی ہیں، ان کے تجزیے میں عروض بھی بعض اوقات ناکام رہ جاتا ہے اور ایلیٹ کا یہ دعویٰ غلط ثابت ہوتا ہے کہ اگر عروضی نظام نہ ہو تو انتشار پیدا ہوتا ہے۔ پھر بھی یہ نکتہ قابل لحاظ ہے کہ انگریزی جیسی زبان میں جس کا عرض شاعر کے لیے بے انتہا آسانیاں رکھتا ہے (آسانیاں نہیں بلکہ آزادیوں کا موقع، اور ان موقعوں سے صرف اچھے ہی شاعر فائدہ اٹھا سکتے ہیں) نثری شاعری کے لیے کوئی نظریاتی یا عروضی بنیاد قائم کرنا بہت مشکل ہوتا ہے۔

ایلیٹ کے اس مضمون کے ساٹھ سال بعد ایک امریکی ماہر عروض نقاد نے ایک جدید شاعر، عروضی اور شعر خوانی میں ماہر امریکی ادیب اسٹینلی کنٹز (Stanley Kunitz) کے اس معاملے پر جو گفتگو کی اس کے اقتباسات حسب ذیل ہیں:

”س: آزاد نظم میں آہنگ ہوتا ہے۔

ج: ہاں، نثر میں آہنگ ہوتا ہے۔ اس میں بحر نہیں ہوتی، بشرطیکہ وہ بہت سختی سے منظم نہ ہو۔ اگر ایسا ہو تو وہ نظم کی کیفیت کی طرف بڑھ رہی ہوگی۔

س: کیا تمھارے خیال میں پابند شاعری میں تمھاری جو تربیت تھی وہ آزاد تر شاعری میں تمھارے لیے کارآمد ثابت ہو رہی ہے؟...

ج: ہاں، یقیناً میرا خیال ہے کہ ایسا شاعر جو عروض سے بے بہرہ ہے، جس نے باقاعدہ عروض کی تربیت کی مشق نہیں کی ہے، وہ بڑے گھاٹے اور مجبوری میں ہے۔

س: کیا تمھارے خیال میں غیر عروضی شاعری بالآخر جدید عروض کی حد تک اس زمانے کے اسلوب کے طور پر پہچانی جائے گی...؟

ج: غیرعروضی شاعری تو سارے میدان پر چھا گئی ہے۔ میرے خیال میں روایتی عروضیوں سے مخالفت کا اب اسے کوئی خطرہ نہیں ہے۔

س: کیا تمھارے خیال میں کسی عہد کے تجربات کے پس منظر میں یہ ضروری ہے کہ اسے کسی مخصوص طرح کے عروضی اسلوب کی ضرورت ہو؟ یعنی کیا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ چونکہ ہم آزاد ہونا چاہتے ہیں اس لیے ہم مجبور ہیں کہ غیرعروضی شاعری اختیار کریں؟

ج: میرا خیال ہے یہ بات مہمل ہے۔ کوئی چاہے تو ہیروئی دوہے (Heroic Couplet) میں بھی آزاد رہ سکتا ہے۔ ایسی شاعری میں جو قید و بند سے بالکل آزاد ہے، تم لامتناہیت کے قیدی ہو، اور اس سے بدتر کوئی قید نہیں، کیونکہ اس سے فرار ممکن نہیں۔''

اس اقتباس سے کئی باتیں ظاہر ہوتی ہیں: ایلیٹ کے علی الرغم غیر عروضی نظم ممکن ہے (کم سے کم انگریزی میں) غیر عروضی یا پابند، کسی طرح کی نظم کے لیے ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اظہار کی کوئی داخلی مجبوریاں ہوسکتی ہیں جو شاعر کو عروضی یا غیرعروضی نظم اختیار کرنے پر پابند کریں۔ غیر عروضی نظم کہنے کے لیے عروضی تربیت بہت ضروری ہے۔ اگر نثر میں منظم آہنگ ہو تو ہو نظم کی طرف مائل سفر ہو جاتی ہے۔ نثری نظم کا ذکر اس پوری بحث میں نہیں آیا ہے، ساری بات غیر عروضی نظم کے حوالے سے ہوئی ہے، یعنی ایسی نظم جو ایلیٹ کی طرح کی آزاد نظموں سے زیادہ آزاد ہے لیکن نثر نہیں ہے۔

دونوں نظریات کو سامنے رکھا جائے تو نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ پابند شاعری میں بھی آزادیاں ہیں (یا آزاد شاعری میں بھی پابندیاں ہیں) لیکن شاعرانہ اظہار کسی ایک طرح کے اسلوب پر لامحالہ مجبور نہیں ہے۔ اور سوال یہ اٹھتا ہے کہ اگر ساٹھ برس پہلے نوجوان اور باغی ایلیٹ نے بھی اس کا ذکر نہیں کیا اور آج پچھتر سالہ اسٹینلی کنٹز بھی ایک طویل گفتگو میں اس کا نام نہیں لیتا، پھر تو نثری نظم کا پائے سخن درمیاں کس طرح آیا؟ (یا کس طرح آئے؟) اس

بحث کو چھیڑنے میں اس بات کا خطرہ ہے کہ شعر کی "موسیقی" (یعنی وہ موسیقی جو کسی نہ کسی قسم کی بحر اور وزن کی پابندی کا نتیجہ ہوتی ہے) اور عام موسیقی کے تعلق پر اظہار خیال کرنا ضروری ہوگا، یہاں اس کا موقعہ نہیں۔ لیکن یہ کہنا ضروری ہے کہ چاہے وہ گائی ہوئی Vocal موسیقی ہو یا بجائی ہوئی Instrumental اس میں اور شعر میں ایک بنیادی فرق ہے، لہٰذا دونوں میں کوئی براہ راست رشتہ نہیں۔ وہ فرق یہ ہے (جیسا کہ جان ہالنڈر John Hollander نے اپنی کتاب میں واضح کیا ہے) کہ ہم شعر کو صفحے پر پڑھ سکتے ہیں، اپنی نگاہ کو آگے پیچھے اوپر نیچے دوڑا سکتے ہیں۔ پچھلا پڑھا ہوا شعر ہم سے ضائع نہیں ہوتا۔ اس کے برخلاف سنی ہوئی موسیقی فوراً ضائع ہو جاتی ہے، کسی ریکارڈ یا موسیقار کو دوبارہ سننا یا بیچ سے روک کر پھر سننا وہ معنی نہیں رکھتا جو شاعری کے کسی صفحے پر نگاہیں دوڑانے سے حاصل ہوتے ہیں۔ اس پر میں اتنا اضافہ کرنا چاہتا ہوں کہ عام موسیقی کا انحصار راگ پر ہوتا ہے، جب کہ شاعری لفظوں سے بنتی ہے جو محض سر ہوتے ہیں اور ہر راگ میں تقریباً ہر طرح کا سر ادا ہو سکتا ہے۔شعر میں اصلاً کوئی راگ نہیں ہوتا، موسیقار الفاظ کے سروں کو اپنے راگ کے نظام میں ادا کرتا ہے۔ اس لیے شعر کی موزونیت اور موسیقی کے آہنگ میں بہت فرق ہے۔ ہمارے یہاں چونکہ ایسا موزوں شعر ممکن نہیں۔اگر مغربی شاعری اور موسیقی میں بنیادی فرق ہے تو ہماری شاعری اور موسیقی میں بنیادی فرق بھی ہے اور گہرا فرق بھی ہے۔ وہاں تو غیرعروضی شاعری کے ذریعہ عام موسیقی سے آزادی حاصل ہو جاتی ہے۔ ہمارے یہاں چونکہ ایسا نہیں ہے اس لیے لوگوں کو للچائی ہوئی نگاہیں نثری شاعری کے آدرش پر پڑتی ہیں۔

یہ معاملہ صرف پابندیوں سے آزادی حاصل کرنے کے شوق کا نہیں ہے۔ والیری (Valery) تو کہا کرتا تھا:

> "تنگ و سخت عروض کی مجبوریاں اور ضرورتیں ہماری فطری بول چال پر کچھ ایسی خاصیتیں لاد دیتی ہیں جو بے لچک اور ہماری فطرت کے لیے غیر ہوتی ہیں۔ اور ہماری خواہشات کو بالکل سن ہی نہیں پاتیں۔ اگر وہ تھوڑی بہت دیوانہ ہوتیں اور ہماری باغیانہ جبلت کو راہ نہ دیتیں تو یہ سب پابندیاں بے معنی اور مہمل ہوتیں۔"

یعنی والیری کے خیال میں عروضی پابندیاں بنائی ہی اس لیے گئی ہیں کہ ہم ان سے بغاوت کریں۔ کولرج نے بھی کچھ ایسی ہی بات کہی تھی کہ عروض اس لیے وجود میں آیا کہ وہ ہماری شدت اظہار کے جوش کو ایک خود کار عمل کے ذریعہ روکے تھامے رکھے اور اس طرح دونوں کے درمیان توازن کے ذریعہ ''ارادہ'' اور ''فیصلہ'' (جو اس صورت حال میں متصادم ہوتے ہیں) ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ لہٰذا نثری نظم کا معاملہ محض آزادیوں اور پابندیوں کی کش مکش کا معاملہ نہیں ہے۔ آزادیاں تو ہمارے عروض میں بھی خاصی ہیں (اگر چہ اتنی نہیں جتنی مغربی، خاص کر انگریزی، روسی اور رومانی عروض میں ہیں) ہمارے شاعر ان کا استعمال نہیں کرتے یا استعمال کرنا نہیں جانتے، یہ اور بات ہے۔ اصل معاملہ یہ ہے کہ نظم کو کس طرح ایسا بنایا جائے کہ وہ عام موسیقی سے مختلف ہو اور اپنی آزاد موسیقی کا اعلان اور توثیق کر سکے۔ عروضی پابندی اور آزادی کو ومزٹ (W. K. Wimsatt) نے ایک سڑک سے تشبیہ دی ہے، جس پر آپ چاہیں تو گاڑی دائیں طرف رکھیں یا بائیں طرف یا بیچ میں، یا اگر چاہیں تو لہراتے ہوئے دائیں بائیں ہوتے چلیں، لیکن رہیں گے بہر حال سڑک پر ہی۔ ہمارے عروض میں لہراتے ہوئے چلنے کی تھوڑی بہت آزادی ہے لیکن اس حد تک نہیں کہ عام موسیقی کے سخت رسمیاتی (Formalistic) نمونے کا احساس بہت کم ہو جائے یا باقی نہ رہ سکے لیکن سوال یہ ہے آیا نثری نظم بھی اس ضرورت کو پورا کرتی ہے کہ نہیں؟ اور دوسرا سوال یہ ہے کہ یہ ضرورت شاعری کی تو ہے نہیں، شاعر کی ہے۔ تو شاعر اپنی ضرورت کو کس حد تک شاعری پر جاری کر سکتا ہے؟

مغرب کا معاملہ تو یہ ہے کہ بہ قول بورخیس (Jorge Luis Borges)، ہر تحریر جسے شاعری کی طرح تصور کیا جائے شاعری ہے۔ یعنی وہاں نثری نظم کی تعریف یہ ہے کہ وہ تحریر جس میں شاعری کا سارا ارتکاز اور شدت ہو اور جسے نظم سمجھا جائے، لیکن جس کو نثر کی طرح پیراگراف بنا کر چھاپا جائے، نثری نظم ہے۔ (ملحوظ رہے کہ ہمارے یہاں نثری نظم بندوں میں لکھی جاتی ہے اور ان کے یہاں پیراگراف میں) نثری نظم کا موجد بودلیئر کو سمجھا جاتا ہے لیکن خود اس نے ایک جواں مرگ غریب گم نام شاعر برتراں (Bertrand) کو اس کا موجد ٹھہرایا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ''نثری نظم'' (Poemes en prose) کی اصطلاح بودلیئر کی وضع کردہ ہے۔ بودلیئر کی نثری نظمیں (اور اس کے بعد بھی تمام نثری نظمیں مثلاً ریں بو Rimbaud،

ملارے Mallarme اور لوتریاموں Lautreamont فرانسیسی میں، جارج Stefan George اور رلکے Rilke جرمن میں) پیراگراف کے التزام سے لکھی گئی ہیں۔ بعض لوگوں نے نطشہ کے ''بقول زردشت'' کو بھی نثری نظم کہا ہے، لیکن بعض نے لوتریاموں کی طویل نظم اور ''بقول زردشت'' کو شاعرانہ ناول کہا ہے۔ ہمارے زمانے میں مغربی شعرا نے اکادکا نثری نظمیں لکھی ہیں (بورخیس کا نام قابل ذکر ہے) لیکن ان میں بھی پیراگراف کا التزام ہے۔

لیکن نثری نظم کے وجود میں آنے کے پہلے (مغربی ادب) میں ''شاعرانہ نثر'' کی تحریک (یا ''شاعرانہ نثر'' کی طرف رجحان) وجود میں آچکا تھا۔ ''آزاد شاعری'' کی طرف اس فطری میلان کے باعث جو انگریزی عروض اور فن شاعری کا خاصہ ہے، ایک عرصے تک انگریزی شاعری میں ''شاعرانہ نثر'' کی کوئی خاص اہمیت نہ تھی۔ اس کے برخلاف فرانسیسی شعرا جو انگریزی کے مقابلے میں بہت زیادہ پابندیوں میں جکڑے ہوئے تھے ''شاعرانہ نثر'' کی طرف شعوری طور پر مائل ہوئے۔ فرانسیسی شاعری کی پابندیوں کا تصور بھی ہم آسانی سے نہیں کر سکتے۔ بس اسی سے اندازہ کر لیجیے کہ شروع شروع ان کی ''آزاد'' شاعری بھی قافیے سے آزاد نہیں تھی۔ شاعرانہ نثر کے بعد ایک مختصر دور ''نظم آزاد کردہ'' کا آیا، جسے اصطلاح میں Vers Libere کا نام دیا گیا، لیکن انیسویں صدی کے وسط تک نثری نظم سامنے آئی اور اس کے بعد آزاد نظم جسے فرانس میں Vers Libre کہا گیا اور جو انگریزی کی Free Verse سے تھوڑی بہت مختلف رہی ہے۔ انگریزی میں نثری نظم کا کوئی باقاعدہ چلن نہیں ہوا، کیونکہ وہاں (جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں) عروض اور فن شاعری دونوں میں اچھی خاصی آزادیاں پہلے سے موجود تھیں اور پرانے شعرا کے یہاں بھی آزاد نظم سے ملتی جلتی چیزیں مل جاتی ہیں۔ لہٰذا انگریزی میں آزاد نظم بہت جلد مقبول ہوئی اور ہمیشہ فرانسیسی نظم سے زیادہ ''آزاد'' رہی۔ انگریزی عروض کے جوہر میں جو آزادیاں پیوست ہیں ان کے باعث ہاپکنز جیسے شاعر کی نظمیں بھی عام طور پر کوئی بھیانک قسم کا گناہ کبیرہ نہیں تصور کی گئیں۔ اس کے برخلاف فرانس میں چونکہ نثر کے بھی آداب بہت سخت تھے اور وہاں عروض و قافیہ کا نظام بھی بہت پریشان کن تھا، اس لیے شعرا نے بتدریج ''شاعرانہ نثر'' پھر ''نثری نظم'' پھر ''نظم آزاد کردہ'' یعنی Vers Libre آزاد نظم کو اختیار کیا۔ یعنی نثری نظم فرانسیسی جدید شاعری کے ارتقا کی ایک منزل تھی جو بہت جلد پیچھے چھوٹ گئی اور جسے انگریزی شاعری نے صرف دور ہی دور سے دیکھا۔ ہیئت میں یہ

ارتقائی تجربے اس لیے ہوئے تھے کہ موجودہ اصناف سے تمام ضرورتیں نہیں پوری ہو رہی تھیں، حتیٰ کہ فرانس میں وہ "رنگین نثر" یا "شاعرانہ نثر" بھی بہت کم تھی جس کے نمونے انگریزی میں سترہویں صدی سے ملنا شروع ہو جاتے ہیں۔ شاعری کو اظہار کے نئے راستوں کی تلاش تھی۔ موجودہ اصناف میں وہ راستے تھے نہیں، اس لیے نثری نظم اور پھر آزاد نظم وجود میں آئی اور جب آزاد نظم قائم ہو گئی تو نثری نظم خود بہ خود راستے سے ہٹ گئی۔

میں نے اوپر یہ سوال اٹھایا تھا کہ کسی صنف یا ہیئت کے بارے میں کب کہا جا سکتا ہے کہ وہ منعقد یا مسترد ہو گئی۔ اب میں یہ سوال اٹھا سکتا ہوں کہ کوئی صنف یا ہیئت کب وجود میں آتی ہے یا اختیار کی جاتی ہے؟ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ وہ تمام انسانی اعمال یا فیصلے یا انتخابات جو فطری یا جبلی ضرورتوں کی وجہ سے ظہور میں آتے ہیں، اس اصول کے تحت ہوتے ہیں جسے آکم کا استرا (Occam's Razor) کہا جاتا ہے۔ ولیم آف آکم (William of Occam) یا اوکہم (Okham) چودھویں صدی کا ایک مفکر تھا جس نے منطق، ریاضی اور اس طرح کی تمام کارگذاریوں کے لیے ایک اصول وضع کیا تھا جسے آسان زبان میں یوں بیان کر سکتے ہیں کہ "جو کام کم سے ہو سکتا ہے اسے زیادہ سے مت کرو۔" یعنی ایک مقصد کو پورا کرنے کے لیے ایک ذریعہ، یا ایک ضرورت کو پورا کرنے کے لیے ایک ایجاد، کافی ہے۔ یا اگر کوئی وقوعہ کسی ایک استدلال یا توجیہہ کے ذریعہ پورا پورا سمجھا جا سکتا ہے تو تکثیر استدلال یا توجیہہ کی ضرورت نہیں۔ (چونکہ اس اصول پر عمل کرنے کے نتیجے میں غیرضروری مقدمات یا کوششوں سے چھٹکارا مل جاتا ہے اس لیے اس کو آکم کا استرا کہتے ہیں)۔

بہرحال، ادبی اصناف اور ہیئتوں کی تاریخ کا مطالعہ آکم کے استرے کے عمل کو اچھی طرح واضح کرتا ہے۔ کیونکہ ایک مقصد کے اظہار کے لیے، یا ایک ہیئتی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے ایک ہی صنف یا ہیئت وجود میں آئی۔ کسی کی تعریف یا برائی میں مسلسل شعر کہنا ہیں؟ قصیدہ لکھیے۔ کربلا کے واقعات بیان کرنا ہیں؟ مرثیہ لکھیے۔ عشقیہ شاعری کرنا ہے، لیکن عشق کے مختلف معاملات کو بہ یک وقت نظم کرنا ہے؟ غزل کہیے۔ مختلف موضوعات و معاملات پر مبنی ایسی نظم کہنا ہے جس میں ردیف و قافیہ کا بھی لطف ہو؟ غزل موجود ہے۔ نہیں، مجھے تو کم سے کم الفاظ میں اپنی بات کہنا ہے اور مربوط طریقے سے کہنا ہے۔ رباعی موجود ہے۔ نہیں، مجھے اشعار کی تعداد کی قید پسند نہیں، اور مطلع کا جھگڑا کیوں ہو، اور سب شعر الگ کیوں

ہوں؟ کوئی بات نہیں، قطعہ لکھیے۔ میں تو چاہتا ہوں غزل کا بھی لطف ہو اور مثنوی کا بھی، ٹھیک ہے، مسدس لکھیے، وغیرہ۔ میرے خیال میں اس بات کی وضاحت کی ضرورت نہیں کہ تمام اصناف اور تمام ہیئتیں مخصوص مقاصد اور ضرورتوں کو پورا کرتی ہیں۔ جب موجود اصناف اور ہیئتیں کافی نہ معلوم ہوئیں تو نظم وجود میں آئی، جس میں ہر صنف کی کوئی نہ کوئی صفت موجود ہے، یا پیدا کی جا سکتی ہے۔ جب ردیف قافیہ کی تنگی زیادہ محسوس ہوئی تو نظم معرا، اور جب اوزان میں تنوع کی ضرورت کا احساس ہوا تو آزاد نظم کو اختیار کیا گیا۔

اس تجزیے کی روشنی میں یہ دیکھنا مشکل نہیں کہ سانیٹ ہمارے یہاں کیوں سرسبز ہوا، آخر سانیٹ ہے ہی کیا؟ موضوعات کے لحاظ سے اس میں کوئی تخصیص نہیں۔ کوئی ایسا موضوع نہیں جو سانیٹ میں بندھ سکتا ہو اور نظم اس سے قاصر ہو۔ لے دے کر بندوں کا التزام ہی تو ہے جو سانیٹ کی مخصوص صفت ہے۔ اب آپ سانیٹ کو چاہے ۶+۸ میں بانٹیے، ۲+۴+۴+۴ میں بانٹیے، ۶+۴+۴ میں بانٹیے، ۲+۴+۸ میں بانٹیے، جو بھی کیجیے، ہر طرح کا بند ہمارے یہاں موجود ہے۔ تو پھر ہم سانیٹ کا جھگڑا کاہے کو مول لیتے؟ اب رہ گئی ترتیب قوافی، تو سانیٹ کی کوئی ایسی ترتیب نہیں جو ہم نے مختلف نظموں میں پہلے ہی نہ برت لی ہو یا نہ برت سکتے ہیں۔ یہ سانیٹ کی بدقسمتی تھی کہ وہ ہمارے ملک میں اس وقت درآمد کیا گیا جب نئی طرح کی مختلف ترتیب قوافی والے بندوں کی نظم ہمارے یہاں پہلے ہی مقبول یا موجود تھی۔ سانیٹ اگر غالب کے زمانے میں درآمد کیا گیا ہوتا تو اس کے پھلنے پھولنے کے امکانات تھے۔ ہماری نظم کی تاریخ کے جس دور میں سانیٹ یہاں پہنچا ہے اس کا انجام بہ خیر ہو ہی نہیں سکتا تھا۔

سانیٹ ہمارے یہاں اس لیے ناکام ہوا کہ وہ ہماری شاعری کی صنفی یا ہیئتی ضرورت کو نہیں پورا کرتا تھا۔ اب سوال یہ ہے کہ نثری نظم ہماری کون سی صنفی یا ہیئتی ضرورت کو پورا کرتی ہے؟ صنفی ضرورت کا تو دراصل کوئی سوال ہی نہیں۔ کیونکہ نثری نظم کے کوئی ایسے مخصوص موضوعات نہیں ہیں جو دوسری طرح کی نظموں میں بیان نہ ہو سکتے ہوں۔ لہٰذا معاملہ صرف ہیئتی ضرورتوں کا رہ جاتا ہے۔

☆ ہم ایسی نظم لکھنا چاہتے ہیں جو ردیف و قافیہ سے پاک ہو۔

☆☆ معرا نظم لکھیے۔

☆ ہم ایسی نظم لکھنا چاہتے ہیں جو وزن کی پابند نہ ہو۔

☆☆ آزاد نظم لکھیے۔

☆ ہم ایسی نظم لکھنا چاہتے ہیں جس میں کسی مقررہ بحر یا وزن کی پابندی نہ ہو۔

☆☆ مختلف الوزن آزاد نظم لکھیے، یا ان آزادیوں کا فائدہ اٹھاتے ہوئے جو آپ کے عروض میں پہلے سے موجود ہیں، ایک ہی بحر کے مختلف اوزان استعمال کیجیے۔

☆ ہم ایسی نظم لکھنا چاہتے ہیں جو موزوں ہو لیکن غیر ضروری ہو، یعنی کسی مقررہ بحر میں نہ ہو۔

☆☆ آپ کی زبان میں آوازوں کا نظام اس طرح کا ہے کہ ایسی نظم ممکن ہی نہیں ہے۔ ہندی کی دو چار بحروں سے کام چل سکتا ہے بشرطیکہ وہ آپ کی زبان میں کھپ جائیں۔ لیکن پھر بھی وہ نظمیں غیر عروضی نہ ہوں گی، ہندی کی بحر یا بحروں میں ہوں گی۔

☆ چونکہ ہم غیر عروضی لیکن موزوں نظم نہیں لکھ سکتے (کیونکہ ہماری زبان ہمارے خلاف ہے) اس لیے نثری نظم لکھیں گے۔

☆☆ مگر کیوں؟

☆ اس لیے کہ نظم کی شان ہی اور ہوتی ہے، زبان ہی اور ہوتی ہے، بجرد نثر میں وہ بات کہاں؟ آخر ہندی میں بھی تو نثری نظم لکھی جا رہی ہے۔

☆☆ بے چاری ہندی کی بات نہ کیجیے۔ وہ ایک پس ماندہ زبان ہے۔ اس میں ایک بھی اعلیٰ درجے کا نثر نگار نہیں۔ آپ کے یہاں تو ملا وجہی، حسین عطا خاں تحسین، میر امن، غالب، اور محمد حسین آزاد سے لے کر نئے افسانہ نگاروں تک تخلیقی نثر نگاروں کی ایک پوری فوج موجود ہے۔

مندرجہ بالا محاکمہ برائے تفریح نہیں، بلکہ نثری نظم کے بنیادی نظریاتی مسئلے پر غور کرنے کے لیے ہے۔ مجھے یہ تسلیم کرنے میں کوئی شرم نہیں کہ میں اب تک یہ نہیں سمجھ سکا کہ نثری نظم ہماری شاعری کی کون سی صنفی یا ہیئتی ضرورت کو پورا کرتی ہے؟ بعض گذشتہ اور بعض معاصر نثرنگاروں کے یہ نمونے دیکھیے:

(۱) مجھ کو دیکھو

کہ نہ آزاد ہوں نہ مقید

نہ رنجور ہوں نہ تندرست

نہ خوش ہوں نہ ناخوش، نہ

مردہ ہوں نہ زندہ

(۲) جس سے معاملہ ہے اس کو ویسا ہی برت

رہا ہوں۔

لیکن

سب کو وہم جانتا ہوں۔ یہ دریا

نہیں ہے، سراب ہے

ہستی نہیں

پندار ہے۔

(۳) ایک سیر دیکھ رہا ہوں۔

کئی آدمی طیور آشیاں گم کردہ کی طرح

ہر طرف

اڑتے پھرتے ہیں۔

ان میں سے دو چار بھولے بھٹکے بھی

یہاں بھی آجاتے ہیں۔

(۴) ادھر چاند

مغرب میں ڈوبا، ادھر

مشرق سے زہرہ نکلی

صبوحی کا وہ لطف!

روشنی کا وہ عالم

یہ سب خطوط غالب کے اقتباسات ہیں۔ میں نے الفاظ کی ترتیب نہیں بدلی ہے، صرف جملوں کو توڑ کر آج کی مروج نثری نظموں کی طرح لکھ دیا ہے۔ ان کو تلاش کرنے میں کوئی خاص کاوش بھی نہیں کی ہے۔ مزید ملاحظہ ہو:

(۵) مگر جیتی جان کے لیے

شگفتگی کا ایک وقت ضرور ہوتا ہے۔ اور

سید انشا تو وہ شخص تھے کہ ہر بزم

میں گلدستہ اور ہر

چمن میں پھول۔

(۶) تعجب ہے

ان لوگوں سے، جو شکایت کرتے ہیں

کہ پہلے بزرگوں

کی طرح اب صاحب کمال نہیں ہوتے۔ پہلے

جو لوگ کتاب دیکھتے تھے

تو اس کے مضمون کو اس طرح دل و دماغ

میں لیتے تھے جس سے

اس کے اثر

دلوں

میں

نقش

ہوتے تھے۔

(۷) کاش

آگے قدم بڑھاتے
تاکہ حسن وعشق کے محدود صحن سے نکل جاتے
اور ان میدانوں میں
گھوڑے دوڑاتے کہ
نہ ان کی وسعت کی انتہا ہے نہ عجائب و لطائف
کا شمار ہے۔

یہ محمد حسین آزاد کی ''آب حیات'' کے اقتباسات ہیں۔ یہاں بھی میں نے الفاظ میں کوئی تغیر نہیں کیا ہے، صرف جملوں کو توڑ کر لکھا ہے۔ اب میں جان بوجھ کر نیاز فتح پوری جیسے مسخروں کو چھوڑتا ہوں جنھوں نے قلم توڑ کر ''شاعرانہ'' نثر لکھی ہے (ملحوظ رہے کہ ''شاعرانہ'' نثر لکھنا نہ غالب کا ادعا تھا اور نہ محمد حسین آزاد کا مدعا۔ یہ لوگ تخلیقی نثرنگار تھے، نثر لطیف یا کثیف کا کوئی تصور ان کے یہاں نہ تھا، کم سے کم ان تحریروں کی حد تک۔) اب معاصرین کے کچھ نمونے دیکھیے:

(۸) کوٹھری کی دہلیز اس کے نزدیک اندھیرے کی سرحد تھی
مٹی میں اٹی اندھیرے کی چوکھٹ لانگتے ہوئے
دل دھیرے دھیرے دھڑکنے لگتا اور
اندر جاتے جاتے وہ پلٹ پڑتی۔
اس کوٹھری سے اس کا رشتہ
کئی دفعہ بدلا تھا۔ آگے
وہ ایک مانوس بستی تھی، مانوس میٹھے
اندھیرے گھر کی بستی

(۹) آتش دان
بلیک ماربل کو کاٹ کر بنایا گیا ہے جس پر
جگہ جگہ، بے ترتیب سفید دھاریاں ہیں، میں
کچھ ویران دھاریوں کو

بڑے غور سے دیکھ رہا ہوں۔ ایسا لگا
جیسے دو دھاریاں اے بے پایاں صحرا کے لینڈ اسکیپ
جیسی ہیں۔ بالکل
خالی صحرا۔

(۱۰) ہمارا تمام اثاثہ ہم سے چھین لیا گیا ہے۔ ہم بے پر
ہو چکے ہیں۔ احتجاج
کے تمام داخلی عناصر کسی سازش کے تحت شکست
تسلیم کر چکے ہیں۔
وحشی
جانور چاروں طرف ٹکریں مارتے ہیں۔ چڑیاں
ہانپ ہانپ کر
اپنے پنکھ ڈھیلے کر دیتی

یہ اقتباسات بالترتیب انتظار حسین، سریندر پرکاش اور قمر احسن کے افسانوں سے لیے گئے ہیں۔ یہاں بھی جملوں کو توڑنے کے علاوہ عبارت میں کوئی تغیر نہیں کیا گیا ہے۔ اب یہ آخری اقتباس دیکھیے۔ انور سجاد کے اس افسانے سے تمام سطریں میں نے اسی طرح نقل کی ہیں جیسی انھوں نے لکھی ہیں۔ کوئی جملہ توڑا نہیں گیا ہے:

(۱۱) ہر آنکھ شہزادے کی
خاوند کا دعویٰ لیے اس کی کوکھ پر ثبت جیسے حجری نقوش
وہ اپنے خاوند کی شناخت کیسے کرے۔ دیوار میں چنی نظریں۔
وہ سوچتی ہے:
کیا دیوار میں چنی نظروں کو چھڑانے کے لیے دیوار کو ڈھا دینا
ضروری نہیں؟
تاکہ گود خوابوں سے ہری ہو؟
وہ سوچتی ہے۔ ایک بار پھر خوف سے کپکپانے لگتی ہے
سارا عذاب یہیں سے شروع ہوتا ہے۔

ان گیارہوں عبارتوں اور آج کی نثری نظم میں اگر کوئی فرق ہے تو محض جزئیات کا (زبان، محاورہ، غالب اور محمد حسین آزاد کی حد تک اور انور سجاد کے علاوہ باقی افسانہ نگاروں کی حد تک افعال کی کثرت کا۔ انور سجاد کی نثر میں تناؤ نسبۃً زیادہ ہے، سریندر پرکاش کے یہاں سب سے کم، لیکن یہ انفرادی اسلوب کے امتیازات ہیں۔ انور سجاد کے یہاں ارتکاز بھی زیادہ ہے۔ (یہ ان کے تمام افسانوں کی امتیازی صفت ہے۔) پھر ایسی صورت میں نثری نظم ہماری کون سی ضرورت پوری کر رہی ہے؟ ہاں افسانہ نگاروں سے یہ سوال ضرور پوچھا جا سکتا ہے کہ وہ اپنی نثر کو نظم کیوں بنائے دے رہے ہیں؟ ممکن ہے یہ سوال کبھی میں ہی ان سے پوچھ بیٹھوں، لیکن بنیادی طور پر یہ جھگڑا تخلیقی فن کاروں کا ہے، اسے وہی لوگ طے کریں تو بے چارہ نقاد مصلوب ہونے سے بچ جائے۔

(۱۹۸۰)

نظم کیا ہے؟

اس سوال کا مدعا یہ معلوم کرنا نہیں ہے کہ وہ چیز کیا ہے جسے نظم (یعنی منظوم کلام) کہتے ہیں۔ یعنی اس سوال کا مقصد یہ نہیں ہے کہ نظم کی وجودیات (Ontology) سے بحث کی جائے۔ نظم بامعنی ہوتی ہے کہ نہیں؟ نظم کے معنی اس کے اندر ہوتے ہیں یا باہر؟ نظم کے موضوع کو اس کے معنی کہہ سکتے ہیں کہ نہیں؟ نظم کے ذریعہ ہمیں علم حاصل ہوتا ہے یا تجربہ؟ اگر تجربہ، تو اس تجربے کو کسی طرح کا علم (یعنی ایسی معلومات جس کی روشنی میں عام احکامات لگائے جاسکیں) کیوں نہیں کہہ سکتے؟ اگر نہیں، تو کیا نظم میں جو کچھ بیان ہوتا ہے اس کا سچ ہونا بھی ضروری نہیں؟ اور اگر نہیں تو پھر نظم کے صحیح پن (Validity) کے لیے ہمارے پاس کیا دلائل ہیں؟ پھر نظم میں جو بات بیان ہوتی ہے کیا وہ بات اور نظم کا لفظی بیان ایک ہی حکم رکھتے ہیں؟ وغیرہ ان سوالات کا تعلق صرف نظم سے نہیں بلکہ پوری شاعری سے ہے۔ ان کے برخلاف سوال ''نظم کیا ہے'' کے ذریعے میں چند مباحث ایسے چھیڑنا چاہتا ہوں جن کا تعلق صرف اس صنف سخن سے ہے جس کو ہم اردو والے ''نظم'' کہتے ہیں۔ یعنی میری بحث ''نظم'' نامی صنف سخن کی شکلیات (Morphology) اور شناسیات (Taxonomy) سے ہوگی۔

میں یہ مان کر چلتا ہوں کہ بعض بنیادی باتوں پر ہم سب کا اتفاق ہے۔ مثلاً ہم سب تسلیم کرتے ہیں کہ اقبال کا ''مرثیۂ داغ'' مرثیہ ہے اور نظم بھی ہے۔ لیکن یہ اس طرح کا مرثیہ نہیں ہے جس طرح کا مرثیہ مثلاً میر انیس لکھتے تھے۔ جس سوال کے جواب پر ہمارا اتفاق شاید نہ ہو، وہ یہ ہے کہ اگر ''مرثیۂ داغ'' از اقبال، اور ''درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے'' از غالب دونوں مرثیے ہیں تو کیا یہ دونوں ایک ہی طرح کی نظم بھی ہیں یا نہیں؟ اسی طرح اس سوال کے جواب پر بھی اتفاق شاید نہ ہو کہ اگر اقبال کا ''مرثیۂ داغ'' مرثیہ ہے اور نظم بھی ہے، تو کیا میر انیس کے مرثیے بھی نظم ہیں؟ اسی طرح ہم سب تسلیم کرتے ہیں کہ سنائی کے اتباع میں لکھی ہوئی اقبال کی تخلیق (سما سکتا نہیں پہنائے فطرت میں

مرا سودا) نظم ہے۔ لیکن جس سوال کے جواب پر اتفاق شاید نہ ہو، وہ یہ ہے کہ اگر یہ نظم سنائی کے قصیدے کے طرز پر لکھی گئی ہے تو اسے قصیدہ کیوں نہ کہا جائے؟ اور اگر ترکی۔ ایرانی طرز پر ایک طویل طنزیہ شہر آشوب لکھ کر سودا نے اسے "قصیدہ در تضحیک روزگار" کا نام دے دیا تو کیا یہ ضروری ہے کہ ہم بھی اس کو قصیدہ کہیں؟ یا اگر فرض کیجیے کہ ہم اسے قصیدہ نہ کہیں، شہر آشوب کہیں، تو کیا ہم کہہ سکتے ہیں کہ شہر آشوب نظم ہے اور قصیدہ نظم نہیں ہے، صرف قصیدہ ہے؟ لیکن ایک سوال یہ بھی ہے کہ آیا کسی تحریر کی قسمیات (Typology) کا دارومدار شاعر کے عندیے پر ہے؟ یعنی اگر سودا اپنی ایک منظوم تحریر کو قصیدے کا نام دیا تو کیا ہم بھی اسے قصیدہ کہنے پر مجبور ہیں؟ اور اگر اقبال نے اپنی ایک منظوم تحریر کو قصیدے کا نام نہیں دیا تو کیا ہم بھی اس بات پر مجبور ہیں کہ ہم اس کو قصیدہ نہ کہیں، چاہے اس تحریر میں قصیدے کے معروف عناصر موجود ہوں؟ اگر ایسا ہے تو ہم اس بات پر مجبور ہیں کہ اقبال کی چار مصرعے والی ان اردو فارسی نظموں کو جو مفاعیلن مفاعیلن فعولن کے وزن پر ہیں، رباعی کہیں، کیونکہ اقبال نے انھیں رباعی ہی کہا ہے۔ اسی طرح ہم اس بات پر بھی مجبور ہیں کہ حالی کے مرثیۂ دہلی کو شہر آشوب نہ کہیں بلکہ غزل کہیں کیونکہ انھوں نے اسے شہر آشوب کا عنوان نہیں دیا ہے اور یہ منظومہ ان کے کلیات غزلیات میں درج ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعر کو اپنے کلام کی قسمیات متعین کرنے کا کچھ حق تو ہوتا ہے، لیکن اسے اس قدر حق ہم نہیں دے سکتے کہ وہ مروج یا مقبول اقسام کو من مانے ناموں سے پکارے اور ہر بار ہمیں اس درد سر میں مبتلا ہونا پڑے کہ اگر اقسام کا تعین شاعر ہی کرتا ہے تو اقسام کی ضرورت کیا ہے؟ جس شاعر کا جو جی چاہے کرے، اپنی ایک تخلیق کو قصیدہ کہے اور اسی طرح کی دوسری تخلیق کو مثنوی کہے، تیسری کو غزل کہہ دے لیکن یہاں یہ مشکل ہے کہ ہر قسم کے شعر کے ساتھ مختلف طرح کی توقعات وابستہ ہوگئی ہیں اور قاری ان توقعات کی روشنی میں ہی ہر تخلیق کے ساتھ معاملہ کرتا ہے۔ احتشام صاحب مرحوم نے اپنی ایک یاس آلود غزل کو اسی لیے "بہ یاد ویت نام" کا عنوان دے دیا تھا کہ قاری اسے ان توقعات کی روشنی میں نہ پڑھے جو غزل کے ساتھ وابستہ ہیں اور جن کی روشنی میں وہ تخلیق غیر ترقی پسند ٹھہر سکتی تھی۔

اقسام شعر کے ساتھ جو توقعات وابستہ ہوگئی ہیں ان کی بنیاد کچھ تو خود ان اقسام پر ہے اور کچھ ان اقسام کی وضاحت کرنے والوں پر۔ یعنی جب بے ربط لیکن ہم قافیہ اشعار پر

مشتمل ایسی بہت سی تحریریں سامنے آئیں جن میں حسن و عشق کا تذکرہ تھا اور ان کو غزل کا نام دیا جاتا رہا، تو ہم نے یہ توقع وابستہ کر لی کہ غزل وہ تحریر ہے جس میں عشقیہ مضامین والے ہم قافیہ لیکن بے ربط اشعار ہوتے ہیں۔ دوسری طرف فارسی اقسام شعر کی وضاحت کرنے والوں نے بعض بلند آہنگ، تعریفی یا تنقیصی یا اخلاقی مربوط اشعار کی وضاحت کرنے والوں نے بعض بلند آہنگ، تعریفی یا تنقیصی یا اخلاقی مربوط اشعار والی نسبتاً طویل تحریروں کو قصیدے کا نام دے دیا، حالانکہ عربی میں (جہاں سے یہ لفظ اور اصطلاح ماخوذ ہے) قصیدہ نام کی کوئی صنف سخن ہے ہی نہیں۔ لیکن چونکہ کہ اقسام شعر پر لکھنے والوں نے ایک خاص طرح کی نظموں کو قصیدہ کہہ دیا، اس لیے لفظ قصیدہ سے ایک خاص طرح کی توقعات وابستہ ہو گئیں۔

مشکل تب پیدا ہوتی ہے جب شاعر، یا اقسام شعر پر لکھنے والا کوئی شخص، کسی رائج قسم شعر پر وہ توقعات عائد کرنا چاہتا ہے جو اس سے اب تک وابستہ نہ تھیں۔ اگر وہ توقعات پچھلی رائج توقعات سے بالکل متغائر ہوں تو انتشار اور افراتفری اور غلط فہمی پیدا ہوتی ہے اور اگر وہ توقعات پچھلی رائج توقعات سے کسی نہ کسی طرح کی ہم آہنگی رکھتی ہوں تو آہستہ آہستہ نئی توقعات بھی رائج ہو جاتی ہیں۔ کلیم الدین صاحب نے غزل پر وہ توقعات عائد کرنا چاہیں جو پچھلی رائج توقعات سے بالکل متغائر تھیں اور چونکہ کلیم الدین صاحب نے اپنی بات بڑے حتمی انداز میں، اور مغربی ادب کے حوالوں سے کہی اور ان کے زمانے میں مغربی (بلکہ انگریزی) ادب کے اصول بڑے مقدس اور محترم تھے، اس لیے کلیم الدین صاحب کی بات سے غیر معمولی انتشار پیدا ہوا اور اس کے اثرات اب تک باقی ہیں۔ اس معنی میں کہ لوگ اب تک یہ کوشش کرتے ہیں کہ کلیم الدین صاحب کا لگایا ہوا الزام غلط ثابت ہو جائے اور غزل میں اس ربط و انتظام کا وجود ثابت کیا جائے جو کلیم الدین صاحب کے بقول نظم کی شاعری (یعنی بڑی شاعری) کا خاصہ ہے۔ ہماری منفعل ذہنیت کو اپنی گناہ گاری کا اس درجہ یقین تھا کہ ہم لوگوں نے یہ بھی غور نہ کیا کہ کیا مغربی ادب میں نظم کا واقعی وہی تصور ہے جو کلیم الدین صاحب بیان کر رہے ہیں؟ واقعہ یہ ہے کہ مغربی ادب میں نظم کا کوئی ایک تصور نہیں ہے، ہو بھی نہیں سکتا۔ اور وہ تصور جسے کلیم الدین صاحب نے حتمی کلیے کے طور پر بڑے شدومد سے پیش کیا، مغرب میں نظم کا بنیادی تصور نہیں ہے، لیکن کلیم الدین صاحب کے سامنے صف آرا

ہونے والوں نے اس سے بڑی غلطی یہ کی کہ انھوں نے یہ فرض کر لیا کہ اقسام شعر کے بارے میں ہمارے تصورات صرف اس لیے غلط اور خام اور غیر ترقی یافتہ ہیں کہ مغرب میں ان کی نظیر نہیں ملتی۔

ان نکات پر تفصیلی بحث بعد میں ہوگی۔ فی الحال شروع والی باتوں کا سلسلہ پھر قائم کرتے ہوئے یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ میں یہ فرض کر رہا ہوں کہ (۱) غزل، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی وغیرہ میں عام طور پر فرق کرنا ممکن ہے۔ اختلاف ان باتوں پر ہو سکتا ہے کہ انیس کے مرثیے نظم ہیں کہ نہیں، سودا کا شہر آشوب قصیدہ ہے کہ نظم ہے۔ سنائی کے اتباع میں اقبال کی نظم قصیدہ ہے کہ نہیں؟ اختلاف اس بات پر بھی ہو سکتا ہے کہ قصیدہ، مرثیہ، مثنوی وغیرنظم ہیں کہ نہیں؟ (۲) شاعر کو تھوڑا بہت حق ہے کہ وہ اپنی تخلیق کی تسمیات متعین کرے لیکن اس کو پورا پورا حق نہیں ہے۔ کیونکہ تسمیات کی بنیادی شرط وہ توقعات ہوتی ہیں جو ہر قسم کے ساتھ وابستہ ہوتی ہیں (۳) اگر ہم کسی قسم کے شعر کے اوپر کسی نئی طرح کی توقع عائد کرنا چاہیں تو ان کے نتیجے میں انتشار ممکن ہے۔

اب میں فی الحال یہ اصول قائم کرتا ہوں: ہر وہ منظوم تحریر جو غزل نہیں ہے وہ نظم ہے۔ یہاں میں نثری نظم کو بھی منظوم تحریر کی نوع میں رکھ رہاہوں اور اگر کوئی ڈراما منظوم ہے یا اس کے کچھ حصے منظوم ہیں تو ان منظوم حصوں کی حد تک وہ ڈراما بھی نظم ہے۔ دوسرا اصول یہ ہو سکتا ہے کہ نظم وہ منظوم تحریر ہے جو غزل، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، رباعی، قطعہ، واسوخت، شہرآشوب، مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد نہ ہو۔ یعنی نظم وہ منظوم تحریر ہے جس پر ان اقسام میں سے کسی ایک کا بھی حکم نہ لگایا جاسکے جو ہمارے یہاں عہد قدیم سے رائج ہیں۔ اگر یہ سوال ہو کہ ایسا ہے تو پھر محمد قلی قطب شاہ اور میر و نظیر کی ان تحریروں کا کیا بنے گا جنھیں موضوع کی بنا پر ہم نظم کہتے آئے ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ان تمام شعرا کی کوئی منظوم تحریر ایسی نہیں ہے جسے مندرجہ بالا کسی بھی نوع (Category) میں نہ رکھا جاسکے۔ مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند ایسی انواع ہیں جن میں ہر وہ چیز آسکتی ہے جو مثنوی، غزل، قصیدہ یا رباعی نہ ہو۔ پرانے زمانے کے لوگ اپنی اس طرح کی تحریروں کی پہچان اسی طرح کرتے بھی تھے۔ مثلاً میر کا ''مخمس درہجو شہر کاما'' یا جرأت کا ''مخمس شہر آشوب درہجو نوشاعراں'' وغیرہ۔ لیکن اس تعریف میں مشکل یہ ہے کہ بہت سا ایسا کلام، جسے ہم مسدس، ترکیب بند، مثنوی وغیرہ نہیں کہنا چاہتے،

بلکہ نظم کہنا چاہتے ہیں، نظم کے دائرے سے خارج ہو جائے گا۔ مثلاً کون ہے جو ''ذوق و شوق'' کو ترکیب بند اور ''گورستان شاہی'' کو مثنوی کہنا پسند کرے؟ اس میں دوسری مشکل یہ ہے کہ ہم اقسام شعر کی تعداد غیر ضروری طور پر بڑھانے پر مجبور ہو جائیں گے اور بات پھر بھی مکمل نہ ہوگی۔ چار مصرعے والے بندوں پر مشتمل تحریر کو مربع اور پانچ مصرعے والے بندوں پر مشتمل تحریر کو مخمس، چھ والی کو مسدس، سات والی کو مسبع کہیے اور پندرہ والی کو کوئی اور نام دیجیے، بارہ والی کو کوئی اور نام دیجیے۔ ان سب کو ملا کر مسمط کہا جا سکتا ہے، لیکن مسمط محض ایک لیبل ہے، اس سے کچھ بھی نہیں معلوم ہوتا کہ نظم کے بند کتنے مصرعوں پر مشتمل ہیں۔ پھر نئے اصناف کو کیا کریں گے؟ مثلاً دوہے کو کیا کہیں گے؟ مثنوی کہہ نہیں سکتے۔ مثنوی کا شعر یا غزل کا مطلع کہہ سکتے ہیں۔ لیکن مثنوی کا شعر یا غزل کا مطلع صنف سخن تو ہوتے نہیں لہٰذا دوہے کو نظم ہی کہنا ہوگا۔ گیت بھی نظم کہلائے گا۔ سانیٹ اور ہائیکو کو ہم نظم کہتے ہی ہیں۔ یعنی ہر نئی آنے والی ہیئت یا صنف شعر نظم کہلائے گی۔ لیکن پھر اس تعریف میں (یعنی نظم وہ منظوم تحریر ہے جو غزل، قصیدہ، مسمط وغیرہ نہ ہو) اور پہلی تعریف میں (یعنی ہر وہ منظوم تحریر جو غزل نہیں ہے، وہ نظم ہے) کوئی خاص فرق نہیں رہ جاتا۔ کیونکہ قصیدہ، مثنوی، مستزاد وغیرہ تقریباً ازکار رفتہ ہو چکے ہیں اور ''گورستان شاہی'' جیسی تحریروں کو ہم مثنوی کہنا نہیں چاہتے۔ لہٰذا یہ تفریق بے معنی ہو جاتی ہے کہ صاحب وہ منظومات جو ان انواع کے خانے میں نہیں آتیں جو ہمارے یہاں پہلے سے مروج ہیں، نظم ہیں۔ باقی سب کے الگ الگ نام ہیں یعنی مخمس، مسدس، قصیدہ، مثنوی وغیرہ۔ کیونکہ مخمس، مسدس، قصیدہ، مثنوی وغیرہ کو تو ہم پہلے ہی ترک کر چکے ہیں، یہاں تک کہ حالی کا ''مسدس'' بھی اپنے نام کے باوجود نظم ہی کہا جاتا ہے، لہٰذا وہ تفریق جس پر ہم خود عمل پیرا نہ ہوں، ہمارے کسی کام کی نہیں۔

ایک بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ نظم کی بعض خاص صفات ہوتی ہیں، جن منظومات میں وہ صفات ہوں گی، ہم انھیں نظم کہیں گے و عام اس سے کہ وہ کس ہیئت میں ہے یا ان کو کس رائج یا قدیم نوع میں رکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً ''گورستان شاہی'' مثنوی کی ہیئت میں ہے، لیکن ہمیں وہ نظم معلوم ہوتی ہے اور اقبال کا ''ساقی نامہ'' مثنوی کی ہیئت میں بھی ہے۔ اور مثنوی کی صفات بھی رکھتا ہے۔ اسی طرح اقبال کا مرثیۂ داغ اگرچہ مرثیہ ہے لیکن نظم کی صفات رکھتا ہے اور غالب کا ''درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے'' اگرچہ مرثیہ ہے لیکن

غزل کی صفات رکھتا ہے اس لیے ہم اسے غزل کہیں گے۔

یہ جواب بظاہر بہت بااصول معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں بہت سے خطرات پنہاں ہیں۔ بالکل سامنے کی بات لیجیے۔ وہ کون سے صفات ہیں جنھیں ہم نظم کے صفات کہتے ہیں اور جن کی بنا پر ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' اور ''گورستان شاہی'' مثنوی کی ہیئت میں ہوتے ہوئے بھی نظم ہیں اور ''ساقی نامہ'' کو ان صفات سے خالی ہونے کی بنا پر ہم مثنوی کہتے ہیں؟ اس کا جواب کلیم الدین صاحب سے مانگیے تو مایوسی ہوگی کیونکہ کلیم الدین صاحب کے خیال میں نظم مربوط خیالات کا مجموعہ ہوتی ہے اور ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' ''گورستان شاہی'' اور ''ساقی نامہ'' تینوں ہی مربوط خیالات کا مجموعہ ہیں۔ اس کا جواب مولوی عبدالرحمٰن اینڈ کمپنی سے مانگیے تو بھی مایوسی ہوگی۔ کیونکہ وہ آپ کو بتائیں گے کہ مثنوی کے لیے بعض بحریں مخصوص ہیں اور ''گورستان شاہی'' اور ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' بحر رمل مثمن محذوف میں لکھی گئی ہیں اور یہ بحر ان بحروں میں نہیں ہے جو مثنوی کے لیے مخصوص ہیں۔ یہ جواب اس لیے غلط ہے کہ مثنوی کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اکثر مثنویاں آٹھ بحروں میں سے کسی ایک میں لکھی گئی ہیں لیکن میر سے لے کر شوق قدوائی تک (بلکہ حفیظ جالندھری تک) ایسے شعرا موجود ہیں جنھوں نے آٹھ بحروں کے باہر بھی مثنوی لکھی ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ مثنوی میں ایک خاص طوالت ہوتی ہے، تو سوال یہ ہوگا کہ کتنی طوالت؟ جمیل مظہری کی ''آب و سراب'' میں چارسو شعر ہیں، لیکن ہم سب اسے مثنوی کہتے ہیں اور اقبال کی زیر بحث نظموں میں اشعار کی تعداد حسب ذیل ہے: ''گورستان شاہی'' ۵۸۔ ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' ۸۶۔ ''ساقی نامہ'' ۹۹۔ لہٰذا ''ساقی نامہ'' اور ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' تقریباً ایک سی طوالت کی حامل ہیں۔ میر کی ''مثنوی در مذمت دنیا'' میں ۵۰ شعر ہیں اور ''خواب و خیال میر'' میں ۱۴۰۔ لہٰذا اقبال کی زیر بحث نظمیں بھی مثنوی کی صفت طوالت سے متصف ہیں۔

اگر یہ کہا جائے کہ ''ساقی نامہ'' کی فضا قدیمی اور مثنویانہ ہے اور ''گورستان شاہی'' اور ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' کی فضا جدید اور غیر مثنویانہ ہے تو میں یہ سوال نہ اٹھاؤں گا کہ جدید اور غیر مثنویانہ فضا سے آپ کی کیا مراد ہے؟ میں یہ بھی نہ پوچھوں گا کہ خاقانی کے قصیدے ''ہاں اے دل عبرت بیں ہیں از دیدہ نظر کن ہاں'' جس کی فضا اس قدر جدید ہے

کہ فراق صاحب نے بھی اس کی نقل کی ہے اور سنائی کے قصیدے ''مکن در جسم و جاں منزل کہ ایں دونست و آں والا'' جس کا اتباع اقبال نے کیا ہے، ان کی فضا کی جدیدیت کے پیش نظر اب ان کو بھی نظم کیوں نہیں کہہ دیتے ؟ آپ کہہ سکتے ہیں کہ فضا کی جدیدیت ایسی صفت نہیں جس کو ہم واضح الفاظ میں بیان کر سکیں، اسے صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ میں یہ بات بھی ماننے کو تیار ہوں لیکن آپ کا مسئلہ پھر وہیں کا وہیں رہ جاتا ہے کہ جس فضا کی بنیاد پر آپ ایک مثنوی کو نظم اور دوسری مثنوی کو غیر نظم قرار دے رہے ہیں۔ اس کا تعین مختلف زمانوں میں کون کرے گا؟ اور یہ ذمہ داری کون لے گا کہ تمام شعری سرمائے کو ان کی'' عمومی فضا'' فضا کے اعتبار سے پرکھ کر فیصلہ کرے کہ سودا کے فلاں فلاں منظومات تو قصیدے ہیں فلاں شہر آشوب ہیں اور فلاں فلاں نظم ہیں؟ پھر ایسی تفریق جس میں نوع (Category) اور جنس (Class) کے درمیان فرق نہ ہو سکے، نہ عملی طور پر ہمارے کام کی ہے، نہ نظری طور پر۔

میں یہ بات تسلیم کرتا ہوں کہ اگر ہم دو انواع کے درمیان فرق کو پوری طرح واضح اور ثابت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ ایسا فرق موجود ہی نہیں ہے۔ جان سرل (John Searle) نے یہ بات Deconstructionist نظریات پر بحث میں بعض نئے مسائل کی ضمن میں کہی ہے، لیکن چونکہ اس معاملے کا تعلق تمام اصناف سخن اور فلسفۂ لسان سے ہے، اس لیے اس کا ایک مختصر اقتباس درج کرتا ہوں:

> ''ادب پر نظریاتی بحث کرنے والوں میں بہت سے لوگ اس بات کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ افسانے کے کسی نظریے کا یہ کوئی بنیادی عیب نہیں ہے کہ وہ افسانہ اور غیر افسانہ کے درمیان کوئی واضح فرق نہیں قائم کرتا، یا استعارے کے بارے میں کسی نظریے کا یہ کوئی بنیادی عیب نہیں ہے کہ وہ استعاراتی اور غیر استعاراتی بیان کا فرق صفائی سے نہیں بیان کر سکتا۔ کسی غیر قطعی وقوعہ Phenomenon کے بارے میں کسی نظریے کے درست اور غیر مبہم ہونے کی شرط ہی یہ ہے کہ وہ اس وقوعہ کو صاف صاف انداز میں غیر قطعی بنائے... (اسی طرح یہ خیال بھی غلط ہے کہ) وہ تصورات جن کا اطلاق

> ادیب اور زبان پر کیا جائے۔ ان کے صحیح پن کی شرط یہ ہے کہ کسی مشینی طریقے سے ان کی تصدیق بھی ہو سکے۔"

مجھے ایسا لگتا ہے کہ سرل کے ان خیالات سے واقفیت کے بغیر ہی اردو کے بیشتر نقاد حضرات اپنی غیر قطعی، مبہم اور نام نہاد وجدانی رایوں میں سرل کا اتباع کرتے رہے ہیں۔ لیکن وجدانی اور ذوقی احساس اور فیصلہ (جس پر زور دینے کی بدعت ہمارے یہاں شبلی سے شروع ہوئی) اسی وقت کارگر ہوتا ہے جب اس کی پشت پناہی پر منطقی فکر اور معروضی چھان بین بھی ہو صرف یہ کہہ دینا کافی نہیں کہ نظم میں نظمیت ہوتی ہے اور مثنوی میں مثنوی پن ہوتا ہے۔ ابھی حال میں ایک رسالے میں تبصرہ نگار نے لکھا کہ غالب میں غالبیت ہے اور میر میں میریت ہے اور یہی ان دونوں کا بین فرق سمجھنے کے لیے کافی ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ عملی دنیا اس سے کچھ زیادہ کا تقاضہ کرتی ہے اور ابھی یہ بات بہرحال ثابت نہیں ہو سکی ہے کہ وہ منظومہ جو قصیدہ ہے اور وہ جو قصیدہ نہیں ہے لیکن اسی ہیئت وطرز میں ہے، ان میں کوئی ایسا فرق ہوتا ہی ہے جس کی بنا پر ہم ایک کو قصیدہ اور ایک کو نظم کہہ سکیں۔ یہ بات ضرور ہے کہ قصیدہ چونکہ ایک تاریخی چوکھٹے میں جکڑی ہوئی (Fixed) اصطلاح ہے، اس لیے بعض منظومات (مثلاً اقبال کا اتباع سنائی) کو قصیدہ کہنا ان کی معنویت کو ایک مخصوص اور کبھی کبھی غلط سمت دے سکتا ہے۔ اس کے برخلاف قصیدے کو نظم کہنے میں کوئی مشکل یا قباحت نہیں۔ کیونکہ نظم Neutral اصطلاح ہے اور اس کے استعمال سے فن پارے کے معنی کو کسی تاریخی فریم میں جکڑ جانے کا خطرہ نہیں رہتا۔

غالب کا مطلع ہے ؎

> جادۂ رہ خور کو وقت شام ہے تار شعاع
> چرخ وا کرتا ہے ماہ نو سے آغوش وداع

اس پر طباطبائی نے کہا ہے کہ اس مضمون میں کچھ غزلیت نہیں ہے۔ قصیدے کا مطلع تو ہو سکتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ طباطبائی کے خیال میں قصیدے کی تشبیب کو براہ راست غزل نہیں فرض کر سکتے۔ یعنی قصیدے میں ایک قصیدہ پن ہوتا ہے جو تشبیب میں بھی نمایاں ہوتا ہے۔ اس خیال سے اختلاف ممکن ہے لیکن کیا ہم کہہ سکتے ہیں کہ نظم میں کوئی نظم پن بھی

ہوتا ہے جو نظم کو قصیدہ، مثنوی، کربلائی مرثیے وغیرہ سے الگ کرتا ہے؟ میرا کہنا ہے کہ قصیدہ اور غزل جیسی واضح فرق رکھنے والی اصناف میں بھی ''غزلیت'' اور ''قصیدہ پن'' کی بنا پر تفریق قائم کرنا مشکل ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو غالب نے یہ مطلع دیوان غزلیات میں نہ رکھا ہوتا اور حالی نے اپنا شہرآشوب غزلوں میں نہ شامل کیا ہوتا۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ قصیدے میں پرشکوہ الفاظ وغیرہ ہوتے ہیں۔ لیکن محسن کاکوروی کے قصیدے ان نام نہاد پرشکوہ الفاظ سے خالی ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں غزل میں ہلکے اور سادہ الفاظ ہوتے ہیں لیکن ولی اور ناسخ اور غالب اور اقبال کی صدہا غزلیں ان نام نہاد ہلکے اور سادہ الفاظ سے خالی ہیں۔ در اصل غزل اور قصیدے کا فرق موضوع کی طرف شاعر کے رویے پر قائم ہے۔ اعلیٰ درجے کی غزل میں تہ داری اور معنی کی فراوانی اور خیال کی پیچیدگی بھی ہوتی ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ یہ صفات ہر غزل کے ہر شعر میں ہوتی ہیں۔ ہاں موضوع اور اس کی طرف شاعر کا رویہ، یہ ایسی چیزیں ہیں جو تمام غزل میں مشترک ہیں۔

میرا معروضہ یہ ہے کہ نظم اور قصیدہ اور مرثیہ وغیرہ میں کوئی داخلی فرق نہیں ہے جیسا کہ غزل اور غیرغزل (مثلاً غزل اور قصیدہ) میں ہے۔ اس کے برخلاف، غزل کے علاوہ تمام دوسری اصناف سخن میں یہ بات مشترک ہے کہ ان کے اشعار میں کسی نہ کسی طرح کا ربط، یا ربط کا التباس ہوتا ہے۔ لہٰذا چونکہ غزل اور دیگر اصناف سخن کے درمیان داخلی اور خارجی دونوں طرح کے بین فرق ہیں اور بہت سے فرق ہیں اور اس کے برخلاف غیرغزلیہ اصناف سخن میں طرح طرح کے داخلی اور خارجی نقطہ ہائے اشتراک ہیں۔ اس لیے ہر وہ منظومہ جو غزل نہیں ہے وہ قصیدہ ہے یا قطعہ۔ اور قصیدے اور قطعے میں بھی عام طور پر فرق طوالت کی بنا پر تھا۔ عربی شعریات میں قصیدے کی حیثیت پر ظفر احمد صدیقی نے بہت عمدہ بحث کی ہے، لہٰذا میں تفصیل کو نظرانداز کرتا ہوں۔ غزل کے علاوہ تمام اصناف سخن کو نظم قرار دینے میں جو فائدے ہیں ان میں سے بعض کی طرف اشارہ میں کر ہی چکا ہوں۔ سب سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ ہماری تسمیاتtypology انتشار سے بچ جائے گی۔ میرا مطلب یہ نہیں کہ ہم قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، رباعی وغیرہ اصطلاحوں کو منسوخ کر دیں۔ نہیں، بلکہ یہ اصطلاحیں ہمارا قیمتی سرمایہ ہیں اور انھیں قائم رہنا چاہیے۔ میرا مطلب صرف یہ ہے کہ غزل کے مقابل تمام اصناف کو ہم نظم قرار دیں اور جب ہم نظم کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کریں تو ان تمام اصناف کو نظر میں رکھیں۔

لیکن اگر ہم قصیدہ، مرثیہ وغیرہ کی بھی روشنی میں نظم کی تعریف بنانے بیٹھیں گے تو کلیم الدین صاحب کی بتائی ہوئی تعریف کا کیا ہوگا؟ وہ کہہ سکتے ہیں، اور وہ یہ کہنے میں حق بجانب بھی ہوں گے، کہ آپ کی تعریف سے میری تعریف منسوخ نہیں ہوتی۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ نظم کی ایک تعریف آپ نے بھی بنائی ہے۔ لیکن میری تعریف کی روشنی میں غزل پر یہ الزام قائم رہتا ہے کہ وہ ایک خام اور غیر ترقی یافتہ صنف سخن ہے۔ کیونکہ اس میں نظم کے وہ صفات نہیں ہیں جو بڑی شاعری کے ضامن ہیں۔ لہٰذا اس الجھن کو سلجھانے کا بہتر طریقہ یہی معلوم ہوتا ہے کہ پہلے کلیم الدین صاحب کے خیالات سے بحث کی جائے۔

اس سلسلے میں سب سے بنیادی اور ہر وقت یاد رکھنے والی بات یہ ہے کہ انگریزی لفظ Poem یا فرانسیسی لفظ Poeme کا اردو ترجمہ ''نظم'' اس صنف سخن کے معنی میں نہیں ہے جسے ہم ''نظم'' کہتے ہیں۔ اور جو غزل سے مختلف چیز ہے اور صنف سخن کی حیثیت سے اپنا مقام رکھتی ہے۔ انگریزی لفظ Poem اور فرانسیسی لفظ Poeme کا صحیح ترجمہ ''منظومہ'' ہوگا۔ یعنی وہ تحریر جس میں غزل، نظم، رباعی وغیرہ سب شامل ہے یعنی مغربی نقاد جب Poeme یا Poem کہتا ہے تو اس میں غزل بھی شامل ہوتی ہے۔ لہٰذا ان لفظوں کا ترجمہ ''نظم'' اس لفظ کے اصلی معنوں میں ہے، یعنی ''وہ تحریر جو نثر نہیں ہے'' ان لفظوں کا ترجمہ ''نظم'' کرنے سے ہم لوگوں کو یہ نقصان ہوا، بلکہ یہ دھوکا ہوا کہ ہم لوگوں نے سمجھا کہ Poem میں غزل شامل نہیں ہے اور اگر کوئی مغربی شخص غزل سے دوچار ہوگا تو اس کو Poem نہ سمجھے گا (ملاحظہ ہو کلیم الدین صاحب کا تمثیلی مضمون ''ایک مغربی سیاح کے خطوط'') لہٰذا ہم لوگوں نے گمان کیا کہ Poem کی جو تعریف ہم نے مغرب میں دیکھی ہے، اگر اس کا اطلاق غزل پر نہ ہو سکے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ غزل ایک ناقص اور خام چیز ہے۔ ہم لوگ یہ بھول گئے کہ مغربی قاری جب غزل سے دوچار ہوتا ہے تو وہ اس کو بھی Poem کہتا ہے، یہ اور بات ہے کہ وہ غزل کی جمالیات کو شاید فوری طور پر نہ سمجھ سکے۔ ہم لوگ یہ بھی بھول گئے کہ چونکہ مغربی شعریات کے ارتقائی دور میں مغربی زبانوں میں غزل نہیں تھی، اس لیے اس شعریات میں غزل کے لیے پوری گنجائش واضح طور پر نہ بن سکی۔ اس میں تعجب کی کوئی بات نہیں، کیونکہ عربی میں ڈراما نہ ہونے کی وجہ سے ابن رشد جیسا فلسفی اور ارسطو کا عاشق زار ارسطو کی ''شعریات'' (Poetics) کو سمجھنے سے قاصر رہا۔ اس کے برخلاف مغرب جو بڑے پیمانے پر غزل سے آشنا

ہوا تو جرمن زبان میں Ghasel نامی صنف سخن وجود میں آ گئی۔ اقبال کے دیباچہ "پیام مشرق" ہی کا مطالعہ اس حقیقت کو آشکار کرنے کے لیے کافی و شافی ہے۔

لہٰذا بنیادی بات یہ ہے کہ لفظ Poem کے مفہوم میں غزل کا مفہوم شامل ہے، اور مغربی تنقید میں جو تصورات لفظ Poem کے ساتھ وابستہ ہیں ان میں اکثر کا کم و بیش اطلاق غزل پر ہو سکتا ہے۔ بہر حال کلیم الدین صاحب اور ان کی تقلید میں ہمارے بہت سے نقادوں کا خیال یہ ہے کہ نظم (۱) مربوط خیالات کا مجموعہ ہوتی ہے یا (۲) اگر اس میں ایک ہی خیال بیان کیا گیا ہو تو اس بیان میں آغاز، ترقی اور انتہا کی کیفیت ہوگی کلیم الدین صاحب نے یہ بھی لکھا ہے کہ ربط اور تسلسل ترقی یافتہ ذہن کی پہچان ہیں، لہٰذا جس اظہار میں ربط اور تسلسل نہ ہوگا وہ غیر ترقی یافتہ ذہن کی تخلیق ہوگا۔

نظم کے لیے جو دو شرطیں مغربی تصورات کے حوالے سے بیان کی گئیں ان پر کئی طرح کے اعتراض عائد ہو سکتے ہیں۔ پہلا اعتراض تو یہ ہے کہ یہ شرطیں مغربی شعریات میں قطعیت اور وضاحت سے کبھی بیان نہیں ہوئیں۔ لہٰذا یہ دعویٰ غلط ہے کہ یہ شرائط مغربی اصول نقد میں بنیادی اور لازمی حیثیت رکھتی ہیں۔ دوسرا اعتراض یہ ہے کہ یہ شرطیں ان نظموں کے لیے بے کار ہیں، جن میں محض ایک تاثر، محض ایک جذبہ یا محض ایک کیفیت بیان کی گئی ہو۔ ظاہر ہے کہ خود مغربی ادب میں ایسی ان گنت نظمیں ہیں جن میں کوئی خیال نہیں ہے محض ایک جذبہ، ایک کیفیت، ایک منظر یا ایک تاثر بیان ہوا ہے۔ تیسرا اعتراض یہ ہے کہ یہ شرائط ان نظموں کے لیے بھی بے کار ہیں جن میں ایک ہی خیال یا ایک ہی تاثر بار بار بیان کیا گیا ہو۔ ایسی نظموں کو Paratactic کہا جاتا ہے اور ان کی تعداد بھی مغربی ادب میں بہت کثیر ہے۔ چوتھا اعتراض یہ ہے کہ نظم کے خیال میں آغاز، ترقی اور انتہا کی شرط دراصل ارسطوئی ہے اور ڈرامے کے لیے وضع کی گئی تھی اور بعد میں خود ڈراما میں یہ ترک ہو گئی یا اگر ترک نہیں ہوئی تو اس کی مطلقیت (Absoluteness) کو معرض سوال میں لایا گیا۔ لہٰذا اس شرط کو نظم پر عائد کرنا ارسطو اور شعریات دونوں کے ساتھ زیادتی ہے۔ پانچواں اعتراض یہ ہے کہ یہ دونوں شرائط جن اصولوں کی روشنی میں وضع کیے گیے ہیں وہ اگر ہیں بھی تو سراسر مغرب مرکوز (Westocentric) ہیں، یعنی ان کو غیر مغربی شاعری سے کوئی علاقہ نہیں۔ اگر اردو فارسی عربی شاعری غیر مہذب اور غیر ترقی یافتہ ذہن کی پیداوار ہے بھی تو چینی جاپانی اور سنسکرت شاعری تو غیر مہذب ذہن یا غیر نفیس تہذیبوں کی

پیداوار نہیں ہے۔ ہم یہ بات بخوبی جانتے ہیں کہ سنسکرت میں Epigrammatic شاعری کی کثرت ہے۔ اس میں کوئی مقولہ، کوئی خیال، کوئی تاثر، کوئی رائے، محض چند لفظوں میں نچوڑ کر رکھ دی جاتی ہے۔ یہ شاعری نہ مربوط خیالات کا مجموعہ ہوتی ہے اور نہ کسی خیال کو آغاز، ترقی اور انتہا کے منازل سے گذارتی ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ جاپانی شاعری کا بڑا حصہ محض اشاروں پر مبنی نظموں پر مشتمل ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ چینی نظموں میں اس طرح کا ربط مفقود ہوتا ہے جس کا ہم تقاضا کر رہے ہیں۔ لہٰذا ممکن ہے انیسویں صدی کی انگریزی شاعری کے چند نمونوں پر ان شرائط کا اطلاق ہو سکے، لیکن دنیا انیسویں صدی کے انگلستان سے بہت بڑی ہے۔ چھٹا اعتراض یہ ہے کہ یہ شرائط غیر منطقی ہیں، کیونکہ "باربط خیالات" کی اصطلاح مبہم ہے۔ اگر ہر طرح کا ربط، ربط کا حکم رکھتا ہے تو ربط کی شرط ہی مہمل ہے۔ کیونکہ لوگوں نے تو لوئیس کیرل (Lewis Carroll) کی Alice in Wonderland میں بھی طرح طرح کے ربط ڈھونڈ لیے ہیں۔ تازہ ترین "تحقیق" تو یہ ہے کہ یہ کتاب دراصل ملکہ وکٹوریہ کی خفیہ ڈائری ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وکٹوریہ کی خفیہ ڈائری والی نام نہاد تحقیق کو ہم مطائبہ سمجھتے ہیں لیکن Alice in Wonderland کی نفسیاتی توجیہات تو خاصی اہمیت رکھتی ہیں۔ دوسری طرف، تشریح اور تفہیم کو آزاد اور خود مکتفی عمل قرار دینے والے نقادوں نے ایک ہی فن پارے کی کیسی کیسی متغائر توجیہات پیش کی ہیں اس کی مثال ان دنوں مغربی تنقید میں نظر آتی ہے وہاں آج کل یہ مباحثہ بہت گرم ہے کہ کیا تشریح و تفہیم کو شاعر کے عندیے کا پابند ہونا چاہیے، یا اسے آزاد ہونا چاہیے اسے آزاد قرار دینے والی جماعت کے ایک سرگرم رکن رابرٹ کراس مین Robert Crossman نے اپنے مضمون (۱۹۸۰) میں ثابت کرنا چاہا ہے کہ ازرا پاؤنڈ کی مشہور نظم In a Station of the Metro دراصل اس بات کی ترغیب دیتی ہے کہ لوگوں کو دودھ مکھن خوب استعمال کرنا چاہیے۔ نظم کا کام چلاؤ ترجمہ آپ بھی سن لیجیے:

زمین دوز ریل کے ایک اسٹیشن میں

ازدحام میں ان چہروں کے موہوم آسیبی وجود

ایک سیاہ، نم شاخ پر پنکھڑیاں

اصل نظم حسب ذیل ہے:

In a Station of the Metro

The apparition of these faces in the crowd

Petals on a wet, black bough

رابرٹ کراس مین نے مختلف طرح کے ربط تلاش کر کے یہ ثابت کر دیا ہے کہ یہ نظم دودھ مکھن کے کثیر استعمال کی ترغیب دیتی ہے۔ اس طرح کے تجزیوں سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ محض ''ربط'' کی شرط نہ صرف یہ کہ نا کافی ہے، بلکہ مہمل بھی ہے۔ ضروری ہے کہ ربط کی نوعیت کو بھی واضح اور متعین کیا جائے۔ کلیم الدین صاحب اور ان کے مقلدوں نے ربط کے تصور کو عمومی اور مشینی طور پر استعمال کر کے اس کی معنویت مجروح کر دی ہے۔ اسی طرح، خیال کے آغاز، ترقی اور انتہا سے کیا مراد ہے؟ ارسطو نے تو پلاٹ کے تعلق سے آغاز، وسط اور انجام کی بات کی تھی اور کہا تھا کہ آغاز وہ ہے جس کے پہلے کچھ واقع نہ ہوا ہو، وسط وہ ہے جس کے پہلے بھی کچھ ہوا ہو اور بعد میں بھی کچھ ہو، اور انجام وہ ہے جس کے بعد کچھ واقع نہ ہو۔ کیا آغاز، وسط اور انجام کی یہ تعریفیں نظم کے حوالے سے آغاز، ترقی اور انتہا پر منطبق ہو سکتی ہیں؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ نظم کا آغاز اور اختتام تو ہو سکتا ہے اور اس اختتام کے طریقوں سے تفصیلی بحثیں بھی ہوئی ہیں۔ لیکن نظم کی انتہا کہاں ہے اور انتہا کے بعد زوال کیوں نہیں ہے۔ ان سوالوں کے جواب کلیم الدین اسکول کے پاس نہیں ہیں۔

اوپر میں نے پہلا اعتراض یہ بیان کیا تھا کہ ربط و تسلسل اور آغاز و ارتقائے خیال کی یہ شرطیں مغربی شعریات میں وضاحت سے کبھی بیان نہیں ہوئیں۔ اب میں مزید یہ کہتا ہوں کہ ان سے مختلف شرطیں ضرور بیان ہوئی ہیں۔ ملارمے اور والیری کے خیالات سے ہم سب واقف ہیں کہ چیزوں کو بیان کرنے کے بجائے ان کی طرف بس اشارہ کر دینا کافی، بلکہ بہتر ہے۔ ایڈورڈ فنولسا (Edward Fenollosa) کے چینی تراجم کے ذریعہ مغربی ادیب کو بیسویں صدی کے اوائل ہی میں معلوم ہو چکا تھا کہ نظم میں محض تاثر اور مبہم لیکن روایاتی معنی کے فریم پر مبنی اشارے بھی ہو سکتے ہیں۔ پاؤنڈ نے اس خیال کو آگے بڑھاتے ہوئے کہا کہ روایاتی معنی کے فریم کی بھی ضرورت نہیں ہے۔ چنانچہ اوپر درج کردہ اس کی نظم چینی طرز میں ہے۔ لیکن اس میں روایاتی معنی کا کوئی شائبہ نہیں۔ لہٰذا ایک طرف تو ملارمے اور والیری جیسے علامت نگار تھے جو نظم میں خیال کی وضاحت اور ربط کے بجائے اس کے ابہام اور بے ربطی پر زور دے رہے تھے اور دوسری طرف پاؤنڈ اور ہیوم جیسے نظریہ والے تھے جو وضاحت اور ربط کی جگہ تاثر کی

درستی (Accuracy of impression) کا تقاضا کر رہے تھے۔ لیکن یہ سلسلہ صرف انیسویں صدی سے نہیں شروع ہوتا۔ یہ خیال بہت شروع سے عام تھا کہ نظم میں خیال بیان کیا جائے تو بہت خوب، یا چند خیالات کو مرتب کر کے پیش کیا جائے، یہ بھی بہت خوب، لیکن یہ بالکل ضروری نہیں کہ نظم کے مختلف حصوں، یا اس کے مختلف خیالات میں لامحالہ طور پر یک سطری ربط یعنی (Linear relationship) ہو۔ باربرا اسمتھ کی کتاب The Poetic Closure کا مطالعہ ہی اس بات کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے کہ نظم اختتام تک پہنچنے کے لیے کن کن مراحل سے گذرسکتی ہے۔ بہر حال آپ ۱۵۸۰ میں سرفلپ سڈنی کو سنیے:

> "صرف شاعر ہی ایک ایسی ہستی ہے جو [حکیموں، فلسفیوں وغیرہ کی] بندشوں اور مجبوریوں سے آزاد ہے بلکہ ان کو نظر حقارت سے دیکھتا ہے اور اپنی ہی قوت ایجاد کے بل بوتے پر ان مجبوریوں سے اوپر اٹھ جاتا ہے اور سچ پوچھیے تو ایک نئی فطرت (Another nature) کو اگاتا ہے اور پھر، وہ یا تو اشیا کو ان کی اس حالت سے بہتر بناتا ہے جو ان میں فطرتاً خلق ہوئی تھی، یا پھر بالکل نئی چیزیں بناتا ہے، ایسی صورتیں جو فطرت میں پہلے کبھی تھیں ہی نہیں..."

ظاہر ہے کہ جب شاعر فطری چیزوں کو دوبارہ اپنے طور پر بناتا ہے، یا نئی چیز بناتا ہے تو اس کی تخلیق میں اس قسم کا اقلیدی نظم ہونا لازم نہیں جو فطرت میں عام طور پر پایاجاتا ہے۔ یہ بات درست ہے کہ یونانی حکما بہت سی چیزوں کو محض اس لیے اچھی قرار دیتے تھے کہ وہ ان کے خیال میں فطری نظم کی آئینہ دار تھیں۔ خود ارسطو نے المیہ کے مختلف حصوں اور خطابت کے اسلوب کو جس طرح متعین کیا تھا، وہ اس کے خیال میں اس لیے بہترین تھا کہ وہ فطرت کے مطابق تھا لیکن ارسطوئی نظم و ضبط کے اصول بہت دن قائم نہ رہ سکے، کیونکہ خود ارسطو کے نظام میں ان کی مخالف قوتیں موجود تھیں۔

بہرحال یہ الگ بحث ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ نظم میں جس قسم کی اقلیدی ربط و نظم کا تقاضا کلیم الدین اسکول کے اراکین کی طرف سے اس لیے ہوتا ہے کہ یہ مغربی شعریات کا اہم اصول ہے، وہ ربط و نظم مغرب کی شعریات میں کوئی مرکزی حیثیت نہیں رکھتا۔ مغربی

شعریات اس بات سے بخوبی واقف ہے کہ یک سطری ربط کے علاوہ اور طرح کے ربط بھی ہوتے ہیں۔ مثلاً تکرار بھی مربوط کرتی ہے اور یہ بات بھی مغربی مفکرین سے پوشیدہ نہیں کہ ہر طرح کی نظم میں اقلیدسی ربط نہیں ہو سکتا اور نظم کا اختتام تو ہوتا ہے، لیکن کوئی ضروری نہیں کہ اس میں ارتقا اور انتہا بھی ہو۔

اوپر میں نے عرض کیا ہے کہ نظم میں اقلیدسی ربط و تسلسل کی شرط رکھنے والے مفکرین کا کہنا ہے کہ ربط اور تسلسل ترقی یافتہ ذہن کی پہچان ہیں۔ دراصل ان مفکرین کا یہ خیال ان کی سب سے بڑی غلطی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ منطقی فکر یعنی دو چیزوں میں ربط دیکھ لینے کی صلاحیت اور اس سے نتیجہ نکالنے کی صلاحیت انسانی دماغ کی بہت بڑی قوت ہے۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ یہ قوت دماغ کے اس حصے میں ہوتی ہے جو ارتقا کے دور دوم میں وجود میں آیا۔ لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ دماغ کا یہ حصہ پہلے حصے سے زیادہ ترقی یافتہ بھی ہے۔ بچے کے دانت بعد میں نکلتے ہیں اور آنکھ پہلے سے رہتی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ دانت، آنکھ سے زیادہ ترقی یافتہ ہوتے ہیں۔ انسان کے بہت سے عظیم ترین کارنامے اسی اولین دماغ کے باعث وجود میں آئے ہیں جسے "دماغ خزندہ" Reptilian brain کہا جاتا ہے۔ علاوہ بریں زبان، جو انسان کا عظیم ترین تخلیقی کارنامہ ہے، ربط اور تسلسل سے کم وبیش عاری ہے۔ نوم چامسکی (Noam Chomsky) کی وضع عمیق (Deep Structure) اور اس کی استحالاتی قواعد (Transformational Grammar) بھی اس بات کو واضح نہیں کر پائی ہے کہ ایسے بہت سے فقرے اور الفاظ کے مرکبات بچوں کی زبان پر کہاں سے آجاتے ہیں جب انھوں نے پہلے انھیں کبھی نہیں سنا ہوتا، اور نہ ان کے ماحول میں ایسی گنجایش ہوتی ہے کہ وہ ایسے مرکبات اور فقرے وضع کر سکیں۔

واضح رہے کہ استحالاتی قواعد، مرکبات اور فقروں کے وضع کرنے کے اصول بنانے سے قاصر ہے۔ کلیم الدین صاحب کے نظریہ ربط و تسلسل پر اظہار خیال کرتے ہوئے میں نے کئی سال پہلے لکھا تھا کہ قواعد اور صرف و نحو کے تقریباً تمام اصول منطق کے ماورا یا منطق سے بے گانہ ہیں۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ دنیا کی بعض اعلیٰ ترین زبانوں، مثلاً عربی میں ربط و تسلسل کا اظہار کرنے والی بنیادی اکائی، یعنی زمانہ (Tense) بہت ناقص درجے کی ہے۔ خود ہماری زبان کا یہ عالم ہے کہ ہم اکثر ماضی بول کر مستقبل اور مضارع بول کر ماضی مراد لیتے

ہیں۔ قواعد اور صرف و نحو کا انتشار اور مختلف زبانوں میں ان کا فرق اتنا وسیع ہے کہ یہ بات بھی مشکوک ہو جاتی ہے کہ شاید کبھی کوئی آفاقی زبان رہی ہو، اور آج کی زبانیں اس قدیم آفاقی زبان کی بگڑی ہوئی شکلیں ہیں۔ لہٰذا جب انسان کے بہترین کارنامے میں عدم تسلسل اور انتشار کا یہ عالم ہے تو ہم کیوں کر کہہ سکتے ہیں کہ ربط و تسلسل لازمی طور پر ترقی یافتہ ذہن کی پہچان ہیں؟

زبان میں اس عدم تسلسل اور منطقی بے ربطی کا اثر ادب پر لازمی ہے۔ چنانچہ ایلیٹ کا مشہور قول ہے کہ جس طرح حقائق کی ایک منطق ہوتی ہے، اسی طرح جذبات کی بھی ایک منطق ہوتی ہے اور شاعری جذبات کی منطق کو استعمال کرتی ہے۔ کولرج اس نکتے کو بہت پہلے سمجھ چکا تھا، لہٰذا اس نے کہا کہ شاعری کی ضد نثر نہیں بلکہ سائنس ہے۔

یہاں اس بات کو ملحوظ رکھیے کہ نظم کی وحدت (Unity) اور شے ہے اور اس میں ربط و تسلسل شئے دیگر ہے۔ یک سطری ربط (Liner relationship) کے بغیر بھی وحدت پیدا ہو سکتی ہے، جیسا کہ ایلیٹ نے خود کہا ہے:

> ''مشمول یا ما فیہ Material کی ایک حد تک مختلف النوعیت شاعر کے ذہن کی کارکردگی کے ذریعہ وحدت جبری میں تبدیل ہو سکتی ہے ۔یہ ذہنی کارکردگی شاعری میں ہمہ وقت موجود رہتی ہے۔''

ایک حد تک مختلف النوع مشمول کو شاعر کا ذہن وحدت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس کی اچھی مثال قصیدے میں ملتی ہے۔ تشبیب میں اکثر شعر بے ربط ہوتے ہیں، لیکن شاعر ان کو تشبیب کی ہیئت میں اس طرح باندھتا ہے کہ وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔مومن کے مشہور قصیدے کی تشبیب کے پہلے چند شعر ہیں ؎

یاد ایام عشرت فانی
نہ وہ ہم ہیں نہ وہ تن آسانی
عیش دنیا سے ہو گیا دل سرد
دیکھ کر رنگ عالم فانی
جائیں وحشت میں سوے صحرا کیوں
کم نہیں اپنے گھر کی ویرانی

خاک میں اشک آسماں سے ملے

ہائے کیسی بلند ایوانی

ظاہر ہے کہ ان اشعار میں کوئی ربط نہیں، لیکن وحدت ہے۔ اقبال کی نظم ''مسعود مرحوم'' بھی اس وحدت کی اچھی مثال ہے۔ اس کے پہلے بند میں راس مسعود کا ذکر اور ان کی موت پر ماتم ہے، لیکن دوسرے میں انسانی زندگی کی بے ثباتی اور اسرار کا ذکر ہے اور تیسرے میں خودی کی تعریف و تلقین ہے۔ تینوں میں کوئی ربط نہیں، لیکن شاعر کا ذہن تینوں بندوں میں ایک ہی طرح کام کر رہا ہے، اس لیے پوری نظم میں وحدت ہے۔

نظم کی وحدت اور جذباتی منطق کی کارآفرینی کا تعلق اس بات سے بھی ہے کہ تمام منظوم کلام واقعی ''کلام'' یعنی Utterance ہوتا ہے اور کلام کا تعلق، بلکہ اس کی بنیاد ''زبانی پن'' یعنی Orality پر ہے۔ مغرب کو یہ بات معلوم کرنے میں کئی سو برس لگے کہ شاعری گفتگو یعنی Discourse نہیں، بلکہ کلام یعنی Utterance ہوتا ہے۔ ہمارے یہاں (یعنی عربی فارسی اردو میں) شاعری کے لیے ''کلام'' کا لفظ عرصہ دراز سے مستعمل ہے۔ کلام کی داخلی منطق، تحریر کی داخلی منطق سے الگ ہوتی ہے، اس بات کا احساس ہم لوگوں کو بہت کم ہے، لیکن مغرب سے زیادہ ہے۔ جیسا کہ والٹر آنگ (Walter Ong) نے اپنی کتاب ''زبانی پن اور خواندگی'' Orality and Literacy میں دکھایا ہے۔ خواندہ تہذیبوں کو زبانی تہذیبوں کی نوعیت کا احساس بہت کم ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ ناخواندہ لوگ بھی، اگر وہ خواندہ تہذیبوں میں رہتے ہیں، زبانی تہذیب کا پورا احساس نہیں کر سکتے۔ ایسی تہذیب کو، جس میں خواندگی بالکل نہ ہو، والٹر آنگ ''اولین زبانی پن'' Primary Orality سے مختص قرار دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

> ''خالص زبانی روایت، یا اولین زبانی پن کا ورنگی اور معنویت کے ساتھ تصور کرنا آسان نہیں۔ تحریر کی بنا پر ''الفاظ'' اشیا سے مشابہ لگنے لگتے ہیں، کیونکہ ہم الفاظ کا تصور دکھائی دینے والے نشانات کی حیثیت سے کرتے ہیں، جن کے ذریعہ وہ الفاظ (اشیا کے) کوڈ (Code) کو ظاہر کرتے ہیں۔ ہم متون میں اور کتابوں میں

لکھے ہوئے ایسے "الفاظ" کو چھو، اور دیکھ سکتے ہیں۔"

تحریری لفظ پر اس مکمل انحصار کے باعث الفاظ کی آوازیں، ان کے اتار چڑھاؤ، ان کے رنگ روپ، ہم سے نظر انداز ہو جاتے ہیں۔ ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ بولا ہوا لفظ لکھے ہوئے لفظ سے زیادہ موثر ہوتا ہے اور اس کا اثر لکھے ہوئے لفظ کے مقابلے میں مختلف طرح سے عمل میں آتا ہے، لیکن ہم روزمرہ کی زندگی میں اس اصول کی کارفرمائی دیکھ سکتے ہیں۔ کسی لڑکی کو پرچے پر لکھ کر بھیجنا کہ "مجھے تم سے محبت ہے" یہی بات اس سے زبانی کہنے کے مقابلے میں زیادہ مشکل اور مختلف معلوم ہوتی ہے۔ کلام میں "ربط" کے وہ معنی نہیں ہوتے جو تحریر میں ربط کے ہوتے ہیں۔ کسی بھی پڑھے لکھے شخص کی آزاد گفتگو (Free Speech) کی ٹیپ اور اس کی تحریر کے ایک صفحے کا مقابلہ اس بات کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے۔

ہماری شاعری چونکہ ایسے سماج میں پیدا ہوئی جو اولین زبانی پن (Primary orality) کی صفت سے متصف تو نہ تھا، لیکن بڑی حد تک ناخواندہ اور زبانی تھا۔ اس لیے ہماری شاعری میں کلام کا عنصر ہر حیثیت سے زیادہ رہا ہے۔ مشاعرے اس بات کا زندہ ثبوت ہیں۔ قصیدے اور مرثیے لکھے ہی اس لیے جاتے تھے کہ محفلوں میں سنائے جائیں۔ مثنوی کو بھی پڑھ کر یا زبانی سنانے کا رواج تھا۔ کہنے کو تو مرثیے، مثنوی اور قصیدے غزل کے مقابلے میں مربوط ہوتے ہیں، لیکن ذرا سا بھی تجزیہ اس بات کو واضح کر دے گا کہ ہر قصیدے یا ہر مرثیے یا مثنوی میں ربط کا عنصر برابر نہیں ہوتا۔ اردو میں نظم کی تعریف متعین کرتے وقت ہمارے سماج کی نیم خواندگی اور اس کے بڑی حد تک زبانی Oral ہونے کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ داستانوں کا مطالعہ ہمیں ایک حدتک خالص زبانی کلام کی صفات کی اندازہ دے سکتا ہے۔

لہٰذا نظم میں عام طور سے ایک طرح کا ربط اور تسلسل ضرور ہوتا ہے، لیکن نظم چونکہ کلام ہے، اس لیے یہ ربط اور تسلسل ہر نظم کے ساتھ گھٹتا بڑھتا رہتا ہے اور اس کی نوعیت بھی بدلتی رہتی ہے۔ ہر نظم میں ایک ہی طرح کا ربط و تسلسل نہیں ہوتا اور مختلف اقسام نظم میں بھی اس صفت کی کیفیت اور کمیت مختلف ہوتی ہے۔ قصیدے کا تسلسل اور طرح کا ہے مثنوی کا اور طرح کا، نئی نظم کا اور طرح کا۔ اور ربط و تسلسل کا وہ اقلیدی تصور جو مغربی شعریات کے غلط مطالعے پر مبنی غلط نتائج نکال کر بعض لوگوں نے عام کرنا چاہا، وہ بہرحال ناقص اور ناکافی ہے۔ اسی

طرح ہمیں یہ کہنے کی بھی ضرورت نہیں کہ صاحب، غزل میں بھی ایک طرح کا داخلی تسلسل، ایک مابعدالطبیعیاتی ربط، ایک مزاج، ایک ہم آہنگی ہوتی ہے۔ غزل میں ربط نہیں ہوتا۔ نظم میں ربط ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا۔ لیکن وحدت ضرور ہوتی ہے۔ غزل میں وحدت بھی نہیں ہوتی اور یہ غزل کی سب سے بڑی مضبوطی ہے غزل کی ہیئت تمام دنیا کی اصناف میں بے مثال اور وحید Unique ہے۔ ہمیں غزل کی نام نہاد ''ریزہ خیالی'' پر شرمندہ نہ ہونا چاہیے، بلکہ ہمیں اس مہمل لفظ کو تنقید کے دائرے سے باہر نکال دینا چاہیے۔ ریزہ خیالی کیا ''لالۂ صحرا'' میں نہیں ہے؟ ریزہ خیالی کیا ''زمانہ'' میں نہیں ہے؟ ریزہ خیالی کیا ''محراب گل افغان کے افکار'' کے بعض حصوں میں نہیں ہے؟ ان منظومات میں وحدت ہے، اس لیے یہ نظم ہیں۔ ''اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا'' میں وحدت نہیں ہے۔ اس کے دو شعر (''اے صبح ازل'' اور ''محمد بھی ترا'') باقی تین سے بالکل الگ ہیں۔ غزل کو اس کی بحر، قافیہ اور ردیف جتنی وحدت بہم پہنچا دیتے ہیں، وہ اس کے لیے کافی ہے۔ اتنی وحدت نظم کے لیے کافی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر وہ منظومہ جو غزل نہیں ہے، نظم ہے اور نظم کی بنیادی صفت وحدت ہے، جس کا ایک تفاعل ربط و تسلسل ہے۔ یہ ربط و تسلسل کئی طرح کا ہوتا ہے اور ہر نظم کے ساتھ اور ہر قسم نظم کے ساتھ بدلتا بھی رہتا ہے۔

(۱۹۸۳)

اردو لغات اور لغت نگاری

عسکری صاحب مرحوم نے ایک بار مجھ کو لکھا تھا بعض اوقات انھیں ڈرامے سے لے کر آڈن (W.H. Auden) تک دس کے دس پرچے ایم۔اے۔کے درجوں کو پڑھانے پڑتے ہیں۔ یہ پڑھ کر مجھے ان کے اور ان کے مرحوم استاد پروفیسر ایس۔ سی۔ ڈیب (S.C.Deb) یاد آئے جو ہر وہ مضمون پڑھا دیا کرتے تھے جن کا استاد کسی وجہ سے لمبے عرصے کے لیے غیرحاضر ہو۔ چنانچہ مجھے ان سے تاریخ ادب، علم اللسان، شیکسپیئر، تنقید ہر موضوع پر ایک دو لکچر سننے کا اتفاق ہوا ہے۔ علمیت کے اعتبار سے پروفیسر صاحب (جو عسکری صاحب کو بہت عزیز رکھتے تھے اور جن کے نام عسکری صاحب نے اپنی کتاب ''جزیرے'' معنون کی ہے) عسکری صاحب سے کچھ زیادہ ہی تھے، اور میں ان دونوں حضرات کا پاسنگ بھی نہیں ہوں، لیکن بعض اوقات مجھ پر وہی آزمائشی وقت آ پڑتا ہے، جو ان مرحومین کا مقدر تھا۔ یعنی مجھے ایسے موضوعات پر لکھنے کی سوجھتی ہے یا لکھنا پڑتا ہے، جو میرا میدان نہیں ہیں۔ لغت نگاری ایسا ہی ایک موضوع ہے۔ ان دنوں ہمارے یہاں لغت نگاری میں غیرمعمولی دلچسپی کا اظہار کیا جارہا ہے۔ یہ انتہائی خوش آئند اور مبارک فال ہے، کیونکہ اعلیٰ درجے کے لغات کے بغیر زبان کی بنیادیں مضبوط نہیں ہوتیں۔ ہمارے یہاں اچھے لغات کی سخت کمی ہے اور جو لغات ہیں بھی وہ یا تو ناقص ہیں، یا کم یاب، بلکہ نایاب ہیں۔ ''فرہنگ آصفیہ'' کچھ عرصہ ہوا ترقی اردو بیورو حکومت ہند (اب قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان) نے دوبارہ شائع کی، ورنہ پہلے یہ بالکل ناپید تھی۔ ''نوراللغات'' آنکھوں سے لگانے کے لیے بھی نہیں ملتی۔ پاکستان میں کچھ دن ہوئے چھپی تھی، لیکن اب وہاں بھی بازار میں نہیں ملتی۔ ''امیراللغات'' نامکمل رہ گئی لیکن جیسی بھی ہے، کہیں نہیں ملتی۔ پلیٹس (Platts) اور ڈنکن فوربس (Duncan Forbes) کے اردو انگریزی لغات دوبارہ بازار میں آگئے ہیں، لیکن یہ بے حد مہنگے ہیں، پرانے بھی ہیں۔ اور اردو سے انگریزی میں ہونے کی بنا پر اردو کے عام طالب علم کے لیے پوری طرح کارآمد بھی نہیں۔

ترقی اردو بیورو حکومت ہند نے ''نوراللغات'' کو دوبارہ شائع کر دیا۔ پلیٹس کے لغت پر خورشید الاسلام اور رالف رسل صاحبان کی نگرانی میں نظرثانی ہو رہی ہے، لیکن ابھی اس کے مکمل ہونے میں دیر ہے۔ اشاعت میں اور بھی تاخیر ہوگی۔ یہ لغت عام آدمی کی دسترس سے بہر حال دور ہوگا۔ غرض کہ زبان کا مکمل احاطہ کرنے والا اس وقت کوئی مکمل لغت بازار میں نہیں ہے۔ ''مہذب اللغات'' ابھی تشنۂ تکمیل ہے۔ ترقی اردو بیورو حکومت ہند کی پنج جلدی لغت بھی ابھی تکمیل کی منزل سے بہت دور ہے، اور پاکستان کے ترقی اردو بورڈ کا عظیم الشان لغت، جو تاریخی اصول پر ہے ابھی پورا چھپ نہیں سکا ہے۔ اس کی صرف دو جلدیں سامنے آئی ہیں۔ اردو انگریزی کا ایک نیا لغت بھی ترقی اردو بیورو، حکومت ہند کے زیر اہتمام تیار ہو رہا ہے۔ لغت نگاری کے میدان میں اس غیر معمولی سرگرمی کی وجہ سے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس فن کے اصولوں سے متعلق بنیادی سوالات اٹھائے جائیں اور بعض اہم لغات کا مختصر جائزہ بھی لیا جائے۔

بنیادی سوالات اٹھانے کی ضرورت اس وجہ سے بھی ہے کہ کوئی بھی علمی کارروائی کسی فلسفیانہ یا نظریاتی اساس (یا اگر واضح اساس نہیں تو مضمر تصورات) کے بغیر کارگر نہیں ہو سکتی۔ چونکہ ہر نظریہ یا فلسفہ اصلاً اور اصولاً ''کیوں'' اور ''کس لیے'' سے بحث کرتا ہے، اس لیے لغت نگار کے سامنے بھی سب سے پہلا سوال یہ ہونا چاہیے کہ وہ لغت کیوں اور کس لیے لکھ رہا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا آسان جواب تو یہ ہے کہ میں لغت اس لیے لکھ رہا ہوں کہ خود کو اس کام کا اہل سمجھتا ہوں، اور میرا خیال یہ ہے کہ اس وقت بازار میں جتنے لغات ہیں، وہ لغت نگاری کے تمام تقاضوں کو پورا نہیں کرتے۔ لیکن اس جواب پر دوسرا سوال فوراً اٹھے گا کہ لغت نگاری کے تقاضے ہیں کیا؟ کیا قدیم لغت نگاروں نے ان تقاضوں کی چھان بین نہیں کی اور کیا انھوں نے ترجیحات مقرر نہیں کر دی ہیں؟ اگر جواب ''ہاں'' میں ہے تو کیا ان کی وہ چھان بین کافی و شافی ہے اور کیا وہ ترجیحات درست ہیں؟ اگر نہیں، تو آپ کے سامنے کیا تقاضے ہیں؟ اور اگر ان تقاضوں کا واضح تصور آپ کے ذہن میں نہ ہو، تو کم از کم تصور تو ضرور ہوگا کہ لغت نگار میں کیسی لیاقت و قابلیت کا ہونا ضروری ہے؟

جہاں تک قدیم لغت نگاروں کا سوال ہے، انھوں نے لغت نگاری کے تقاضوں سے کوئی بحث نہیں کی ہے۔ میر علی اوسط رشک کی ''نفس اللغۃ'' میں اردو الفاظ کے معنی فارسی

میں، اور اوحدالدین بلگرامی کی ''نفائس اللغات'' میں اردو الفاظ کے فارسی اور عربی مراوفات بیان کیے گئے ہیں۔ یعنی اگر کوئی اردو داں شخص ان سے استفادہ کرنا چاہے تو پہلے فارسی/عربی پڑھے۔ ہاں، کوئی فارسی/عربی بولنے والا شخص ان سے استفادہ کرنا چاہے تو بہت خوب۔ لیکن ہمارے ملک میں پہلے بھی اکثر اور آج کل تو بالکل یہی ہوا ہے کہ کچھ اردو دانوں نے تو فارسی سیکھی ہے، لیکن فارسی دانوں نے اردو نہیں سیکھی۔ جو فارسی بولنے والے یہاں آکر رہ بس گئے انھوں نے آہستہ آہستہ فارسی ترک کرکے اردو کو مادری زبان کے طور پر اختیار کرلیا اور اردو کے فارسی لغت سے بے نیاز ہو گئے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ جو ایرانی یہاں رہ بس گئے، وہ زیادہ تر ایسے زمانے میں آئے تھے، جب اردو کا وجود مشتبہ اور چلن معدوم تھا اور یہ لغات لکھے گئے ہیں انیسویں صدی میں، لہٰذا ان کی افادیت معلوم۔

امیر مینائی نے ''امیراللغات'' (۱۸۹۱/۱۸۹۲) میں کوشش کی کہ اصطلاحات، مشہور شعرا کے مختصر حالات، مشہور چیزوں اور اشخاص کے مختصر تذکرے، فقیروں کی صدائیں، بولیاں ٹھولیاں، سب شامل کر لی جائیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ امیر مینائی کے نزدیک لغت اگر بالکل قاموس نہیں، تو قاموس نما ضرور ہونا چاہیے۔ یعنی ایسی کتاب جس میں الفاظ کے علاوہ کئی اور چیزوں کے بارے میں بھی معلومات یک جا ہوں۔ ''فرہنگ آصفیہ'' میں بھی مصنف نے دعویٰ کیا ہے کہ ان کی فرہنگ دراصل ''انسائی کلو پیڈیا ان اردو'' کا حکم رکھتی ہے۔ ''امیر اللغات'' کا تو حال معلوم نہیں لیکن ''آصفیہ'' میں دعویٰ ہے کہ اگر کچھ چھوڑا ہے تو محض ''مغلظات اور فحش'' چھوڑا ہے۔ یعنی دونوں صاحبان کے نزدیک لغت دراصل تمام معلومات کا مجموعہ ہوتا ہے۔ صاحب ''آصفیہ'' نے اپنی کتاب کو ''فرہنگ'' سے تعبیر کیا ہے۔ (جیسا کہ قاضی عبد الودود نے بھی لکھا ہے) خود انھوں نے دوسروں کے اردو لغات کو ''فرہنگ'' کہنے پر اعتراض کیا ہے اور اپنی کتاب میں ''فرہنگ'' کے معنی دیے ہیں ''کتاب لغات فارسی۔'' لہٰذا ان کے قول اور فعل میں اور بھی تضاد نظر آتا ہے۔ جب مصنف کو اپنی کتاب کی اصل صنف ہی نہیں معلوم تو اس کتاب کی تصنیف کے لیے انھوں نے کوئی نظریاتی اساس کیا مرتب کی ہوگی؟[1]

صاحب ''امیراللغات'' اور صاحب ''آصفیہ'' دونوں ان سوالات سے بے نیاز ہیں کہ الفاظ کے معنی مرادف، تعریف ان چیزوں میں کوئی فرق ہے کہ نہیں۔ صاحب ''امیراللغات''

لغات کے حقیقی اور مجازی معنوں کی تعبیریں اور ان کا محل استعمال، زبان اردو یا کسی مانوس زبان میں اس کے مستعملہ مروجہ مترادفات اور متضاد لفظ جمع کر دینے کا دعوئ کرتے ہیں۔ یعنی ان کے نزدیک لغت کا کام یہ بھی ہے کہ الفاظ کے متضادات اورمحل استعمال بھی بیان کرے۔ صاحب ''آصفیہ'' مترادف، ہم معنی، ہم پہلو الفاظ یک جا کرنے کا بیڑا اٹھاتے ہیں۔ ''متروک اور غیر متروک'' الفاظ کی تمیز۔ اور فصیح غیر فصیح محاورات کا تصفیہ بھی کرنے کا کام اپنے ذمہ لیتے ہیں۔ ''لفظ'' سے ان کی کیا مراد ہے؟ یعنی حروف کے وہ کون سے مجموعے ہیں جن پر اصطلاح ''لفظ'' کا اطلاق ہو سکتا ہے، اس باب میں صاحب ''امیراللغات'' اور صاحب ''آصفیہ'' دونوں کا ذہن صاف نہیں ہے۔ صاحب ''نوراللغات'' نے اپنی بنیادوں میں کچھ منطق، یا کچھ فکر رکھنے کی کوشش کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ لغت وہ کتاب ہے جس کے ذریعہ ہم یہ معلوم کر سکتے ہیں کہ ''زبان اردو کے وسیع باغ میں جو پھولوں سے بھرا پرا کیسا مہک رہا ہے کہ شاید ہندوستان کا کوئی دماغ ایسا نہ ہو جس میں اس کی خوشبو کی لپٹیں نہ پہنچی ہوں؛ یہ مختلف پھول کہاں سے آئے ہیں، جڑ کہاں سے پھوٹی اور اختلاف آب و ہوا نے رنگت پر کیا اثر کیا۔ ہر ایک پھول میں کئی طرح کی خوش بو موجود ہے، جس کا امتیاز آسان نہیں۔'' گویا ان کے نزدیک لغت کا اصل کام یہ ہے کہ وہ الفاظ کی اصل معلوم کرے اور ان کے معانی کے مختلف پہلوؤں کو وضاحت سے بیان کرے۔ لیکن الفاظ کی اصل بیان کرنے میں کس حد تک تفصیل سے کام لیا جائے، اور معانی بیان کرنے سے کیا مراد ہے، اس باب میں وہ خاموش ہیں۔ وہ یہ بھی نہیں بتاتے کہ جن الفاظ کے معانی مختلف پہلو نہیں رکھتے، ان کے معانی مرادف کے ذریعہ بیان کیے جائیں یا تعریف کے ذریعہ، یا دونوں طرح؟

یہ تو رہا قدما کا حال، اب معاصرین کو دیکھیے۔ مولوی عبدالحق کو لغت نگاری سے خاص دل چسپی تھی۔ انھوں نے اس سلسلے میں کئی مفید کام کیے اور بعض نظریاتی مباحث بھی اٹھائے۔ مثلاً انھوں نے لکھا:

> ''ایک کامل لغت میں ہر لفظ کے متعلق یہ بتانا ضروری ہوگا کہ وہ کب، کس طرح، کس شکل میں اردو زبان میں آیا، اور اس کے بعد سے اور اس وقت سے تاحال اس کی شکل و صورت اور معانی میں کیا کیا تغیر ہوئے... ہماری لغات میں عموماً لفظ کی تعریف نہیں

دی جاتی، بلکہ اکثر ہر لفظ کے سامنے اس کے کئی کئی مرادفات لکھ دیے جاتے ہیں... ایک ناواقف شخص کے لیے یہ معلوم کرنا دشوار ہوتا ہے کہ ان میں سے مترادف کہاں تک اس لفظ کا ہم معنی ہے یا سیاق و سباق کی رو سے ان معانی میں کون سا ٹھیک بیٹھتا ہے اور جو شخص مترادف کے معنی نہیں سمجھتا وہ اس لفظ کے مفہوم کو بھی نہ سمجھے گا... لغت میں سب لفظ ہونے چاہئیں خواہ وہ رائج ہوں یا متروک اور ان کے تمام معانی اور استعمال درج کرنے لازم ہیں... عامیانہ اور سوقیانہ میں بھی فرق کرنا ضروری ہے.. اجنبی زبانوں کے الفاظ ہیں جو اردو میں داخل ہو چکے ہیں یا داخل ہو رہے ہیں، ان کا شمار بھی الفاظ میں ہونا چاہیے۔ پھر اعلام ہیں، جن کا اگرچہ ایک عام لغت سے کوئی تعلق نہیں لیکن کچھ ان میں ایسے ہیں کہ جن سے ادب میں جگہ جگہ مڈبھیڑ ہوتی ہے۔ لہٰذا لغت نویس کو ان کا خیال رکھنا پڑے گا.. انسائیکلوپیڈیا اور لغات میں حدود قائم کرنا بہت دشوار ہے۔ بعض الفاظ ایسے ہیں کہ ان کی تشریح کامل طور پر اس وقت تک نہیں ہو سکتی جب تک ان اشیا کا جن کا مفہوم وہ ادا کرتے ہیں کچھ نہ کچھ ذکر نہ کیا جائے۔ علاوہ اس کے اشیا کا بیان، اسما کی تعریف میں مضمر ہوتا ہے۔ اس لیے ڈکشنری کے صحیح طور پر مرتب کرنے کے لیے ان دونوں طریقوں کا امتزاج خاص کر اردو لغت میں ضروری ہے... حال کے زمانے میں بہت سے الفاظ بنے اور بنتے جاتے ہیں اور آئندہ بنیں گے... ان میں سے بعض دیر سویر عام گفتگو میں اور گفتگو سے اخبارات تک آپہنچتے ہیں اور اخبارات سے انشا اور ادب میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اردو کا لغت نویس ان الفاظ کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔''

مولوی عبدالحق کا یہ دیباچہ (جس کے اقتباس اوپر نقل ہوئے) بے خوف تردید کہا جا

سکتا ہے کہ فلسفۂ لغت نگاری پر اردو میں پہلا اور آخری بیان ہے۔ مولوی صاحب نے تقریباً تمام ضروری باتوں کا ذکر اشارتاً یا صراحتاً کر دیا ہے۔ لیکن لغت نگاری سے غیر معمولی دلچسپی کے باوجود مولوی صاحب باقاعدہ لغت نگار نہیں تھے۔ ان کا ذہن بھی منطقی نہ تھا اس لیے مندرجہ بالا اقتباسات میں بعض ناقابل قبول تصورات کے علاوہ بہت سے منطقی مسامحے اور فروگذاشتیں بھی ہیں۔ ان کا تفصیلی تجزیہ ضروری ہے، اس لیے بھی کہ اس تجزیے کی روشنی میں لغت نگاری کے فلسفے اور منطق کے بارے میں بعض بنیادی مباحث بھی سامنے آ جائیں۔

ا۔ مولوی صاحب نے اس بات کا تصفیہ کہیں نہ کہیں کیا کہ لفظ ہوتا کیا ہے؟ لفظ بطور لفظ اور لفظ بہ طور اصطلاح کے فرق کا وہ احساس کرتے ہیں لیکن حروف کے کن مجموعوں یا تراکیب کو ہم لفظ کہیں گے اور کن کو نہیں، اس بارے میں وہ خاموش ہیں۔ تابع مہمل الفاظ لفظ ہیں کہ نہیں، اس کے بارے میں بھی انھوں نے کچھ نہیں کہا۔ حیرت یا استعجاب یا تکلیف یا خوشی یا نفرت کے عالم میں یا ان جذبات کا اظہار کرنے کے لیے، جو آوازیں بے ارادہ یا ارادتاً ہمارے منھ سے نکل جاتی ہیں، وہ لفظ ہیں یا نہیں؟ لفظ بامعنی ہی ہوتے ہیں، یا بے معنی بھی؟ اس بات میں بھی وہ خاموش ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ماہرین لسانیات اب تک یہ فیصلہ نہیں کر سکے کہ "لفظ" کسے کہتے ہیں؟ لیکن اگر اس فیصلے کا انتظار کرنا ہے تو لغت لکھنے کی کھکھیڑ کیوں اٹھائی جائے؟ ظاہر ہے کہ کوئی نہ کوئی تعریف تو متعین کرنا ہی ہوگی۔

۲۔ لفظ کی تعریف متعین کرنے سے پہلو تہی کرنے کے علاوہ مولوی صاحب نے لغات کے املا کے بارے میں بھی کچھ کہنے سے گریز کیا ہے۔ وہ یہ تو کہتے ہیں کہ لغت نگار کو ضرور ہے کہ اس بات کی وضاحت کرے کہ کوئی لفظ کس شکل میں زبان میں داخل ہوا اور تاحال اس کی شکل و صورت میں کیا کیا تغیر ہوئے؟ لیکن لفظ کی "شکل و صورت" کی اصطلاح گمراہ کن ہے۔ اس لیے کہ بہت سے الفاظ پہلے زبانوں پر رواں ہوتے ہیں، پھر تحریر میں آتے ہیں۔ بہت سے الفاظ تحریر میں پہلے آتے ہیں اور زبانوں پر بعد میں رواں ہوتے ہیں (اگر ہوتے ہیں)۔ بہت سے الفاظ تحریر میں کسی طرح رائج ہیں اور زبانوں پر کسی اور طرح۔ بہت سے الفاظ کے بارے میں یہ فیصلہ ہی ناممکن ہے کہ وہ کس طرح رائج ہوئے۔ (مثلاً یہی دیکھیے کہ ہزاروں دیسی الفاظ میں ہمزہ کہاں سے آیا؟ اور ہزاروں الفاظ میں عربی فارسی آوازوں کے ساتھ وہ آوازیں کہاں سے داخل ہوئیں جو ان زبانوں میں ہیں ہی نہیں؟) لہٰذا

''شکل و صورت'' کا چکر چلانا بے معنی ہے۔ ہر لفظ کا صحیح املا درج کرنا ضروری ہے۔

۳۔ اور جب صحیح املا کا جھگڑا اٹھے گا تو درجنوں طرح کی ترجیحات کو سامنے رکھ کر فیصلہ کرنا ہوگا۔ کیا املا مروج تلفظ کے مطابق ہو، یا اصل تلفظ کے مطابق ہو؟ کیا املا مروج املا کے موافق ہو، یا اصل املا کے موافق ہو؟ ''جمع'' کو ''جما'' یا ''جمہ'' لکھیں کہ نہیں؟ یا نہ بھی لکھیں تو کیا اس بات کا اظہار کر دیں کہ اصل املا اور تلفظ میں ''جما'' یا ''جمہ'' ہے، لیکن تحریر اور شاعری میں اصل املا اور اصل تلفظ کا خیال رکھتے ہیں؟ ''شکوہ'' کو ''شکوٰی'' ہی لکھیں یا ''شکوہ'' اور ''شکوٰی'' دونوں ہی درج کریں؟ ''یورش کو درج کریں یا محض ''یرش'' لکھ کر چھوڑ دیں؟ اور ہمزہ والے دیسی الفاظ میں کیا کریں؟ ''کریئے'' میں ہمزہ اور یے کے دو نقطے ہوں یا نہیں؟ اور اگر ہوں تو ''کیجیے'' میں کیوں نہ ہوں؟ مرکب الفاظ مثلاً ''خوب صورت'' ''گلرو'' کو توڑ کر لکھا جائے یا ملا کر؟ الف مقصورہ والے الفاظ (متولیٰ وغیرہ) کو پورے الف سے لکھا جائے کہ نہیں؟ دیسی الفاظ جو ہاے ہوز پر ختم ہوتے ہیں (جیسے ''پیسہ'') ان کو الف سے لکھا جائے یا نہیں؟ مولوی عبدالحق کو ان تمام معاملات سے دل چسپی نہیں معلوم ہوتی۔

۴۔ مولوی صاحب نے تلفظ کی صحت پر اصرار کیا ہے، لیکن صحیح تلفظ کی تعریف متعین نہیں کی ہے۔ کم استعمال الفاظ مثلاً ''مورد'' (''میم'' پر زبر ''رے'' کے نیچے زیر) ہو یا ''خورد'' (رے پر پیش) کو تو چھوڑ دیجیے، عام الفاظ کا صحیح تلفظ کیوں کر متعین ہو؟ ''حماقت'' کو اکثر لکھنؤ والے ''ح'' پر زیر سے بولتے ہیں۔ دلی والے ۹۹ کا تلفظ نون ثانی کی تشدید اور اس کے بعد یاے مجہول لگا کر ادا کرتے ہیں۔ اچھا، ان کو بھی چھوڑیے۔ وہ الفاظ جو عام پڑھے لکھے لوگ بولتے کسی طرح ہیں، لیکن لکھتے کسی اور طرح ہیں (مثلاً ''شہر''، ''شرح'' وغیرہ) ان کا تلفظ کس طرح بیان کیا جائے؟ مولوی صاحب اس بحث میں اترتے ہی نہیں۔

۵۔ مولوی صاحب چاہتے ہیں کہ ہر لفظ کے بارے میں بتایا جائے کہ وہ کب اور کس طرح اور کس شکل میں اردو زبان پر آیا۔ یہ تینوں باتیں بے اصول ہیں۔ ''کب'' کا تو معاملہ یہ ہے کہ اردو کے ہزارہا الفاظ اور سابقے لاحقے ہیں جن کے بارے میں کوئی نہیں کہہ سکتا کہ وہ کب آئے اور کس طرح آیا، یہ تو کسی بھی لفظ کے بارے میں نہیں کہا جا سکتا، کیونکہ لفظ کوئی چیز نہیں ہوتا جسے اٹھا کر لے جایا جا سکے اور جس کا اندراج کسی امپورٹ

فہرست میں ہو۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ فلاں لفظ شاید فلاں لفظ سے یا اس کے تشابہ سے بنا ہو، اور یہ بھی سب لفظوں کے بارے میں ہم نہیں کہہ سکتے "کس شکل" کا جھگڑا ہم اوپر دیکھ چکے ہیں۔ جو لفظ زبان پر پہلے رواں ہوا، اس کی شکل کوئی کیا بتائے اور جو لفظ پہلے تحریر میں آیا اس کے بارے میں کون طے کرے کہ یہ لفظ سب سے پہلے تحریر میں کب آیا؟ اور یہی معاملہ کون سا طے ہو گیا ہے کہ کون سا لفظ زبان پر پہلے رواں ہوا اور کون سا لفظ تحریر میں پہلے مروج ہوا؟ اصل میں یہ معاملات علم اللسان (Philology) سے تعلق رکھتے ہیں۔ لغت نگاری سے ان کا کوئی واسطہ نہیں۔ لغت نگار کا کام صرف یہ ہے کہ ہر ممکن حد تک ہر لفظ کی اصل، یعنی وہ جس زبان سے آیا ہے (یا شاید آیا ہے) اس کی نشان دہی کر دے، اور اگر اس کی جڑ سلسلہ بہ سلسلہ کئی زبانوں سے ہوتی آئی ہے، تو اس کی بھی نشان دہی کر دے۔ ممکن ہو تو یہ بھی بتادے کہ زبان میں اس کی قدیم ترین اور جدید ترین مثالیں اور کہاں ہیں۔ باقی سب ڈھکوسلا ہے۔

۶۔ لفظ کی شکل و صورت میں (یعنی غالباً املا میں) کیا کیا تغیر ہوئے، اس کا تصفیہ صرف اس تاریخ کی حد تک ہو سکتا ہے، جس تاریخ سے اس کی تحریری شکل ہمارے پاس موجود ہے۔ لیکن یہاں مولوی عبدالحق صاحب نے اس بات کی وضاحت نہیں کی کہ تغیری شکلوں کا الگ اندراج کیا جائے یا ان سب کو ایک ہی جگہ لکھ دیا جائے۔ آکسفرڈ ڈکشنری (O.E.D) نے تو سب کچھ ایک ہی جگہ لکھ دیا ہے۔ کیونکہ قدیم زبان کے لغات الگ سے موجود ہیں اور تمام قدیم ادیبوں کی نگارشات جدید املا میں بھی چھاپ دی گئی ہیں۔ اردو میں ایسا نہیں ہوا۔ لہٰذا مشکل یہ ہے کہ اگر ان سب کو ایک ہی جگہ لکھ دیا جائے تو بعض الفاظ ڈھونڈے نہ ملیں گے۔ مثلاً دو لفظ بالکل سامنے کے لیجیے۔ "سے" کی شکلیں "سوں"، "سیں"، "ستی" اور "سیتی" بھی ہیں۔ اگر ان سب کو "سے" کے تحت درج کر دیا جائے تو دکنی یا اوائل اٹھارویں صدی کی دہلوی تحریریں پڑھنے والا مرتا مر جائے، وہ "سیتی" کے معنی نہیں معلوم کر سکے گا۔ ایک اور لفظ لیجیے: "اور"۔ اس کی ایک شکل "ہور" ہے اور ایک تلفظ "ار" (سبب خفیف) ہے، ان دونوں کا اندراج ضروری ہے۔ ("آصفیہ" "نوراللغات" اور کراچی کے "اردو لغت" کسی میں بھی "ار" درج نہیں ہے، حالانکہ شاعری میں ہزاروں جگہ "اور" لکھ کر "ار" پڑھا جاتا ہے۔ "نوراللغات" میں اتنا تو لکھا ہے کہ بعض جگہ "اور" بروزن "فع" بھی

آتا ہے۔ ''آصفیہ'' اور ''اردو لغت'' (کراچی) نے اتنا بھی نہ کیا۔

۷۔ مولوی صاحب معانی کے تغیرات کی صراحت بھی ضروری سمجھتے ہیں، (اور یہ ہے بھی بہت ضروری) لیکن اگلے سانس میں وہ مرادف اور تعریف میں فرق کا ذکر کرتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ ہر لفظ کی تعریف دی جائے؛ مرادف سے کام نہیں چلے گا۔ اس میں گھپلا یہ ہے کہ وہ معنی، مرادف اور تعریف کے الگ الگ تفاعل کو نہیں سمجھتے۔

۸۔ ''لفظ'' کی تعریف متعین کیے بغیر وہ چاہتے ہیں کہ لغت میں سب لفظ درج کیے جائیں۔ لیکن پھر گھبرا کر یہ بھی کہہ دیتے ہیں کہ عامیانہ اور سوقیانہ میں فرق ضروری ہے، یعنی ان کے نزدیک عامیانہ لفظ تو شامل ہونا چاہیے، لیکن سوقیانہ لفظ شامل نہ ہونا چاہیے۔ پھر وہ دعویٰ کہاں رہا کہ لغت میں سب لفظ درج ہوں؟ اصل میں یہ مشکل اس وجہ سے آ پڑی ہے کہ مولوی صاحب (بلکہ ہمارے تمام لغت نگاروں) کے ذہن میں یہ بات صاف نہیں ہے کہ ان کا لغت کس پڑھنے والے کے لیے ہے؟ بچوں کے لیے، نوتعلیم بالغوں کے لیے، غیرملکیوں کے لیے، ادب کا تاریخی مطالعہ کرنے والوں کے لیے، اخبار پڑھنے والوں کے لیے، آخر کس کے لیے؟ اور لغت مرتب کرنے کا مقصد کیا ہے؟ الفاظ کو محفوظ کر دینا، مروج الفاظ کو جمع کر دینا، ان الفاظ کو چھوڑ دینا جن کے معنی خوب شاید ہی کبھی کسی کو درکار ہوں۔ (مثلاً ''میسم'' یائے معروف، سین مکسور، بہ معنی خوب صورت) ان الفاظ کو ترک کر دینا جن کے معنی سب کو معلوم ہیں (مثلاً ''گھر'')، ان الفاظ کو داخل کرنا جو کسی مصنف نے کہیں بھی استعمال کیے ہوں؟ آخر آپ کے لغت کا مفروضہ قاری کون ہے، اور آپ کے لغت کا مقصد کیا ہے؟ مولوی صاحب کہہ چکے ہیں کہ وہ ''کامل لغت'' کے تقاضے بیان کر رہے ہیں۔ لہٰذا ایسا لغت سب لوگوں کے لیے ان کے حسب توفیق کارآمد ہوگا۔ لہٰذا ظاہر ہے کہ ایسے لغت میں تمام الفاظ لیے جائیں گے۔وہ سوقیانہ ہوں یا عامیانہ، عالمانہ یا صحافیانہ (ہاں ''لفظ'' کی تعریف ضرور متعین کرنا ہوگی۔)

۹۔ مولوی صاحب چاہتے ہیں کہ اجنبی زبانوں کے جو لفظ اردو میں داخل ہو چکے ہیں یا ہو رہے ہیں، ان کو بھی درج کیا جائے۔ وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ جو لفظ اردو میں داخل ہو چکے وہ اجنبی زبان کے نہیں، اردو کے لفظ ہو گئے، اور وہ یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ ان لفظوں کی تعریف یا تعیین ناممکن ہے جو زبان میں داخل ''ہو رہے ہیں۔''

۱۰۔ اعلام کے بارے میں ان کا نظریہ کم و بیش درست ہے، لیکن وہ یہ بات خواہ مخواہ کہتے ہیں کہ وہی اعلام شامل کیے جائیں جن سے ہماری ''مڈ بھیڑ'' ادب میں جگہ جگہ ہوتی ہے۔ معلوم نہیں ''ادب'' سے ان کی کیا مراد ہے؟ وہ زبان کا لغت مرتب کرنا چاہتے ہیں یا ''ادب'' میں استعمال ہونے والے الفاظ و اعلام کی فرہنگ؟ جو اعلام اپنے اصل معنی (یعنی بہ طور عَلَم) کے علاوہ کسی بھی مجازی معنی میں مستعمل ہیں، ان سب کو لغت میں آنا چاہیے، ان میں ادب اور غیر ادب کی تخصیص کیا معنی رکھتی ہے؟

۱۱۔ ان کا کہنا ہے کہ بہت سے الفاظ بنتے جاتے ہیں اور گفتگو سے اخبارات، اخبارات سے ادب و انشا میں داخل ہوتے جاتے ہیں؛ اور ایسے تمام الفاظ کو لغت میں آنا چاہیے۔ بالکل درست۔ لیکن کس وقت؟ کیا جب وہ انشا و ادب کا حصہ بن جائیں؟ اگر ہاں تو پھر وہی مشکل آ پڑتی ہے کہ آپ ادب میں استعمال ہونے والے الفاظ کی فرہنگ لکھ رہے ہیں، یا زبان کا لغت مرتب کر رہے ہیں؟

۱۲۔ تفصیلات میں تمامتر دلچسپی کے باوجود مولوی صاحب اس بنیادی بات کو بھی نظر انداز کر گئے ہیں کہ لغت نگار کا پہلا فرض یہ ہے کہ زبان کے حروف تہجی اور ان کی ترتیب کو واضح کرے اور الفاظ کو اس ترتیب سے درج کرے جو اس کے خیال میں صحیح ترین اور زبان میں مروج ہے۔

۱۳۔ مولوی صاحب اردو کا لغت مرتب کرنا چاہتے ہیں لیکن یہ بھول جاتے ہیں کہ اردو میں افعال کی تصریفی شکلوں میں بڑی پیچیدگیاں ہیں۔ اہل زبان ہو یا غیر اہل زبان، اس کو یہ مشکل پیش آسکتی ہے کہ کسی فعل کا ماضی مطلق کیا ہے اور وہ کس طرح لکھا جائے گا۔ انگریزی میں ایسے افعال بہت نہیں ہیں، لیکن جتنے بھی ہیں، ان کا ماضی مطلق اور ماضی بعید مع تلفظ کے بیان کرنا ہر انگریزی لغت نگار اپنا فرض جانتا ہے۔ یہاں تو عالم یہ ہے کہ ''آصفیہ''، ''نوراللغات'' کراچی کا ''اردو لغت'' کسی میں بھی اس کی صراحت نہیں کہ ''آنا'' کا ماضی ''آیا'' ہے محض ''آ'' یا ''آآ'' نہیں۔ ورنہ ''لکھنا'' کا ماضی ''لکھا'' اور ''مرنا'' کا ماضی ''مرا'' کی سند پر کوئی طالب علم یہ فرض کر سکتا ہے کہ ''آنا'' کا ماضی بھی اسی طرح ہوگا اور ''جانا'' کا ماضی بھی اسی طرح ہوگا۔ علی ہذا القیاس، جمع کی ''بے قاعدہ'' شکلیں بھی اسم واحد کے ساتھ درج ہونا چاہیے۔ مثلاً ''چڑیا'' کی جمع ''چڑیوں'' اور ''چڑیاں'' لیکن

''دنیا'' کی جمع ''دنیاؤں'' اور ''دنیائیں''۔

۱۴۔ لہٰذا قواعد کی وہ تمام معلومات جو لفظ کو پہچاننے اور سمجھنے میں مدد دیں، لغت کا حصہ ہیں۔ یعنی کامل لغت وہ ہے جس سے ہر شخص استفادہ کر سکے جو زبان کے تمام الفاظ کو تمام ضروری معلومات کے ساتھ درج کرے۔ مولوی صاحب کا ذہن ضروری معلومات کے باب میں واضح نہیں تھا۔

اس تمہید کے بعد لغت نگاری کے بنیادی مسائل کی فہرست حسب ذیل بن سکتی ہے:

۱۔ لفظ کی تعریف متعین کرنا ضروری ہے۔ ''لفظ'' اور ''اصطلاح'' میں فرق کرنا ضروری ہے: لیکن کامل لغت میں وہ تمام اصطلاحات شامل ہونا ضروری ہیں جو زبان میں رائج ہیں۔ لسانیاتی طور پر لفظ کی تعریف ممکن نہیں، لیکن عملی طور پر ''لفظ'' کا اطلاق آوازوں کے ہر اس مجموعے پر ہوگا جو کسی زبان کے حروف کے ذریعہ ظاہر کیا جاسکے اور جو اس زبان میں مستعمل ہو (خواہ وہ بے معنی یا مہمل ہی کیوں نہ ہو) اور جس کی یا تو آزاد حیثیت ہو یا جو کسی اور لفظ کے ساتھ سابقہ یا لاحقہ کے طور پر استعمال ہوتا ہو۔

۲۔ یہ فیصلہ ضروری ہے کہ ان الفاظ کو کن حروف کی مدد سے ظاہر کیا جائے۔ یعنی الفاظ کے املا، تلفظ اور ان حروف کی شکلیں (کہاں پر ہائے مخلوط ہو، کہاں نہیں۔ کہاں ہمزہ ہو کہاں نہ ہو، وغیرہ) متعین کی جائیں۔ اگر ایک سے زیادہ تلفظ یا املا ہو تو ان میں ترجیحات واضح کرنا ہوں گی۔

۳۔ الفاظ کس ترتیب سے درج کیے جائیں؟ کن حروف کو حروف تہجی قرار دیا جائے، کن کو نہیں؟ ان مسائل کا تصفیہ زبان کی بناوٹ، رواج عام، منطق اور لسانیاتی پس منظر کو سامنے رکھ کر کیا جائے۔

۴۔ الفاظ کے معنی، مرادف اور تعریف میں فرق کیا جائے۔

۵۔ بعض الفاظ کے لیے تعریف ضروری ہے۔ مرادف غیر ضروری بلکہ نقصان دہ ہے۔ ایسے الفاظ کا تعین کرکے ان کی تعریف صحت سے کی جائے اور ان کا تعین کرنے میں غیر معمولی تفحص کیا جائے۔

۶۔ بعض الفاظ کی تعریف ممکن نہیں، ان کے لیے معنی ضروری ہیں، بعض کے لیے معنی اور مرادف دونوں کی ضرورت ہوگی۔

۷۔ بعض الفاظ کے لیے تعریف، مرادف اور معنی تینوں ضروری ہوں گے۔ ایسے الفاظ کا تعین بھی غیر معمولی تفحص کا تقاضا کرتا ہے۔

۸۔ معنی بیان کرتے وقت مندرجہ ذیل صورتوں پر غور کرکے کسی ایک کو اختیار کرنا ہوگا:

(الف) صحیح ترین معنی میں سب سے پہلے لکھے جائیں، چاہے وہ مروج نہ ہوں۔

(ب) قدیم ترین معنی سب سے پہلے لکھے جائیں۔

(ج) مروج معنی سب سے پہلے لکھے جائیں۔

(د) اگر کسی لفظ کے ایک سے زیادہ معنی مروج ہوں تو (۱) قدیم ترین مروج معنی سب سے پہلے درج ہو۔ (۲) جو معنی سب سے زیادہ مروج ہوں، وہ سب سے پہلے لکھے جائیں۔ (۳) سب سے کم مروج معنی سب سے پہلے درج ہوں۔ (۴) فصیح ترین مروج معنی سب سے پہلے درج ہوں۔

(ہ) صحیح ترین معنی بالکل نظرانداز کر دیے جائیں اگر وہ مروج نہیں ہیں۔

(و) صحیح ترین معنی اگر مروج نہیں ہیں تو ان کو "شاذ" کے ذیل میں درج کیا جائے۔

۹۔ مرادفات بیان کرتے وقت مندرجہ ذیل باتوں کا لحاظ کرنا ہوگا:

(الف) ایک لفظ کا ایک ہی مرادف لکھا جائے۔

(ب) اگر ایک لفظ کے کئی مرادف لکھنا ضروری ہیں تو بہترین یا قریب ترین مرادف پہلے لکھا جائے۔

(ج) اگر کسی مرادف کی کئی شکلیں (یعنی املا یا تلفظ) ہیں، تو ان کا بھی اندراج ضروری ہے۔

۱۰۔ محاورات، ضرب المثل اور فقرے میں فرق کرنا ہوگا۔ لغت کو محاوروں اور ضرب الامثال کا احاطہ کرنا چاہیے، فقروں کا نہیں۔

۱۱۔ الفاظ کے فصیح یا غیر فصیح ہونے کا معیار متعین کرنا ہوگا (''مہذب اللغات'' کی طرح تمام ''فحش'' الفاظ کو غیر فصیح قرار دینا نادانی ہے۔)

۱۲۔ تذکیر یا تانیث ظاہر کرنے کے لیے جو مثالیں لائی جائیں وہ بالکل بین اور واضح ہوں۔ اگر کسی لفظ کو مختلف فیہ لکھنا ہے، تو دونوں طرح کی سند ضروری ہے۔

۱۳۔ افعال و اسما جن کی تصریفی شکلیں، قاعدۂ عام کی پابندی نہیں کرتیں، ان کی تصریفی شکلیں بیان کی جائیں، لیکن صرف اسی حد تک جس کے بغیر کام نہ چل سکے۔ (کام نہ چل سکنے سے مراد یہ ہے کہ ماضی اور جمع کی معروف اور کثیرالاستعمال شکلوں کو جانے بغیر کام نہیں چل سکتا۔ نہ دیسی طالب علم کا نہ بدیسی طالب علم کا۔)

۱۴۔ جن الفاظ کی عربی، فارسی، دیسی تینوں یا ان تینوں میں سے دو طرح کی جمعیں مروج ہیں، ان سب کی ایسی جمعیں ترجیحی ترتیب سے لکھی جائیں۔ (مثلاً یہ بیان کیا جائے کہ ''خاتون'' کی جمع ''خواتین'' اور ''خاتونوں'' دونوں مروج ہیں لیکن ''خواتین'' مرجح ہے۔)

۱۵۔ لاحقوں اور سابقوں کے اندراج کے مسئلے پر غور کر کے مندرجۂ ذیل میں سے ایک شکل اختیار کرنا ہوگی:

(الف) ہر لاحقے اور سابقے کا اندراج ایک بار مناسب جگہ پر کیا جائے جو الفاظ ان سے بنتے ہیں وہ اپنی اپنی جگہ درج کیے جائیں۔

(ب) ہر لاحقے اور سابقے کا اندراج کر کے اس کے تحت جتنے لفظ بنتے ہیں، سب کو ایک جگہ درج کر دیا جائے۔

(ج) ہر لاحقے اور سابقے کا اندراج کر کے اس کے تحت جو مستقل لفظ بنے ہوں، وہ لکھ دیے جائیں، باقی کو نظر انداز کر دیا جائے۔ (مثلاً ''بے'' کے تحت ''بے چین''، ''بے فیض''، ''بے ضبطہ زبان''، ''بے کار''، تو درج ہوں، لیکن ''بے پیے'' کو نظر انداز کر دیا جائے اور ''بے خواہش'' جیسے مرکبات کے بارے میں جو درست ہیں لیکن مروج نہیں ہیں، اصولی

فیصلہ کیا گیا کہ انھیں لکھنا ہے کہ نہیں۔ آکسفرڈ انگلش ڈکشنری نے اس طرح کے تمام انگریزی تراکیب/فقروں (Phrases) کو جمع کرنے کا التزام نہیں کیا ہے، لیکن اکثر کو لے لیا ہے۔)

١٦۔ حروف کے معنی اور ان کے تفاعل میں فرق کیا جائے۔اگر کوئی حرف کسی مستقل لاحقے یا سابقے کے طور پر آتا ہے تو اس کا اندراج سابقے، لاحقے کے تحت ہو، لیکن اگر کوئی حرف بعض الفاظ میں کوئی خاص تفاعل انجام دیتا ہے، تو اس کا ذکر غیرضروری ہے۔ اور اگر ذکر کرنا ہی ہے، تو ایسے تمام حروف کا تفاعل مناسب جگہ پر بیان کرنا ہوگا لیکن بہتر یہی ہے کہ حروف کے وہ تفاعل جو لسانیاتی اہمیت کے ہیں (معنوی نوعیت کے نہیں) ان کو نظرانداز کیا جائے۔ مثلاً ''امٹ'' میں ''الف'' اور ''بخدمت'' میں ''بے'' کا تفاعل معنوی نہیں، بلکہ لسانیاتی ہے۔ یہاں نہ تو ''الف'' کے معنی نافیہ ہیں اور نہ ''بے'' کے معنی جاریہ۔ یہ ان حروف کے تفاعل ہیں۔

١٧۔ غیرزبانوں کے الفاظ جو زبان کا حصہ بن گئے ہیں (یعنی بول چال میں آگئے ہیں) انھیں لغت میں درج کرنا ہوگا، لیکن جو الفاظ حصہ نہیں ہیں (یعنی بول چال میں نہیں آئے ہیں اگرچہ ممکن ہے بعض مصنفوں نے انھیں استعمال کیا ہو) لغت میں درج نہیں ہوں گے۔

١٨۔ کون سے الفاظ زبان کا حصہ بن گئے ہیں (متروک، غیرمتروک کی بحث نہیں۔ متروک الفاظ بھی زبان کا حصہ ہیں) ان کا تعین محض گذشتہ لغات، کتابوں، رسالوں، اخباروں کے ذریعہ نہیں ہوسکتا۔ ان چیزوں کے علاوہ زبان بولنے والوں کی کثیرتعداد کی بول چال ریکارڈ کرنی ہوگی پھر تمام کو کمپیوٹر کے ذریعے سے مرتب کرنا ہوگا۔ اگر کمپیوٹر میسر نہ ہو تو تمام الفاظ کے کارڈ بناکر ان کے گریڈ اور کثرت استعمال کا تعین کیاجائے۔

١٩۔ اگر لغت تاریخی اصول پر مرتب کیا جارہا ہے، تو جن الفاظ میں کسی قسم کی کوئی تبدیلی نہیں ہوئی ہے، ان کی کثیر مثالیں مہیا کرنا فضول ہے۔ ایسی صورت میں قدیم ترین اور جدید ترین مثال کافی ہوگی۔

۲۰۔ تاریخی اصول مرتب کیے ہوئے لغت میں لفظ کی قدیم ترین شکل کا تعین کرنے کے لیے پوری تحقیق سے کام لینا ہوگا۔

۲۱۔ ہر اندراج اپنی جگہ پر ممکن حد تک مکمل ہونا چاہیے۔ ''رجوع کیجیے'' ''دیکھیے'' وغیرہ ہر اس جگہ لکھنا چاہیے، جہاں اس کی ضرورت ہو۔ اگر ایک لفظ کے دو روپ ہیں اور اندراج الگ الگ ہے، تو دونوں اندراجات کے ساتھ ''رجوع کیجیے'' وغیرہ لکھنا ضروری ہے تاکہ ایک اندراج سے دوسرے کا تعلق فوراً واضح ہو جائے۔

۲۲۔ بنیادی اندراج اور ذیلی اندراج کے بارے میں تصفیہ کر لینا چاہیے کہ کس طرح کے لفظ ذیلی اندراج میں ہوں گے۔

۲۳۔ کس لفظ کے معنی کا تعین کرنے کے لیے کسی ایک لغت پر کبھی اعتبار نہ کرنا چاہیے۔

۲۴۔ لغت نگار اہل زبان ہو یا نہ ہو، جس زبان کا لغت وہ مرتب کر رہا ہے، اس کو اس زبان کے ساتھ ذہنی مناسبت، طویل مزاولت اور وسیع واقفیت ضرور ہونا چاہیے۔ بہت سے ''اہل زبان'' ان خصوصیات سے عاری دیکھے گئے ہیں۔ بلکہ ''اہل زبان'' تو اکثر ہمہ دانی کے مغالطے یا لالچ یا معصوم دھوکے میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ (''مہذب اللغات'' اور ''فرہنگ اثر'' کی مثال سامنے ہے) لغت نگار کو علم اللسان (Philology) لسانیات (Linguistics) اور جس زبان کا لغت وہ مرتب کر رہا ہے، اس کی قریب ترین زبانوں سے واقف ہونا چاہیے۔ اردو کی حد تک یہ زبانیں ہیں:
جدید ہند آریائی اپ بھرنش بولیاں، خاص کر برج، اودھی، ہریانی اور راجستھانی؛ پھر فارسی، عربی، سنسکرت اور پنجابی۔ انگریزی کی واقفیت بھی ضروری ہے، کم سے کم اتنی کہ گلکرسٹ، فیلن، ڈنکن فوربس، شیکسپئر اور پلیٹس کے اردو۔ انگریزی لغات اور اسٹائینگاس (Steingass) اور حئیم وغیرہ کے فارسی انگریزی لغات سے پورا استفادہ ممکن ہو۔

۲۵۔ ذہنی مناسبت کی پہچان یہ ہے کہ لغت نگار اصلی اور نقلی محاورے میں فرق کر سکے اور الفاظ و محاورات کے معنی کی صحت اور رواج کے ترجیحی مدارج کے بارے میں

جبلی احساس رکھتا ہو۔ ''مستند'' اور ''غیر مستند'' استعمال یا معنی کے تعین کے لیے اس کا طرز عمل و فکر تخلیقی ہو، تقلیدی اور مدرسانہ نہ ہو۔ وہ اصلی اور فرضی معنی میں فرق کر سکتا ہو، اور محض ظاہری مشابہت یا اختلاف سے دھوکا نہ کھا جائے۔

مندرجۂ بالا خیالات کے پس منظر میں اردو کے تین اہم ترین لغات ''آصفیہ'' ''نوراللغات'' اور ترقی اردو بورڈ پاکستان کا تاریخی اصول پر مرتب کیا ہوا ''اردو لغت'' کا ایک بہت سرسری جائزہ پیش کرتا ہوں۔ چونکہ ہنوز کراچی لغت کی صرف دو جلدیں (جو ''الف'' اور ''بے'' کو محیط ہیں) دستیاب ہیں، اس لیے دوسرے دونوں لغات کے بھی صرف وہی حصے سامنے رکھتا ہوں جو ''الف'' اور ''بے'' سے متعلق ہیں۔ میں نے اختصار کے لیے فرہنگ آصفیہ کی جگہ ''آصفیہ'' ''نوراللغات'' کی جگہ ''نور''، ''اردو لغت: تاریخی اصول پر'' کی جگہ صرف ''لغت'' لکھ کر کام چلایا ہے۔

جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ ''آصفیہ'' اور ''نور'' میں لفظ کی کوئی تعریف متعین نہیں کی گئی ہے یا اگر کوئی تعریف ان کے مصنفین کے ذہن میں تھی تو کہیں اس کی وضاحت نہیں ہے۔ ''لغت'' نے اس سلسلے میں یوں لکھا ہے: ''اس لغت میں اردو کے تمام متداول، متروک، نادرالاستعمال، مفرد اور مرکب الفاظ، محاورات اور امثال درج کیے گئے ہیں، جن کا مآخذ اردو تصانیف کے علاوہ بعض دوسری زبانوں (مثلاً فارسی وغیرہ) کی کتابیں بھی ہیں۔ ان الفاظ میں وہ مفردات و مرکبات بھی شامل ہیں جن میں حسب ذیل خصوصیات میں سے کوئی خصوصیت پائی جاتی ہے: دوسری زبانوں کے ایسے دخیل الفاظ جو اردو بول چال میں رائج ہیں یا رائج تھے، یا کم سے کم دو مصنفین نے اپنی تصانیف میں استعمال کیے ہیں۔''

مندرجۂ بالا اقتباس شق ''الف'' ہے۔ چونکہ شق ''ب'' ''ج'' اور ''د'' سے مجھے کوئی اختلاف نہیں۔ اس لیے ان کو چھوڑ کر شق ''ہ'' نقل کرتا ہوں: ''گی بندھی ترکیبیں جن سے مفردات کے معنی میں اضافہ ہوتا ہے، یا جن کے اجزاے ترکیب کا مفہوم علیحدہ علیحدہ مبہم یا ناقص ہے۔ انھیں اصل لفظ کے بعد تابعات کے طور پر درج کیا گیا ہے۔ جیسے ''اب'' کے تحت ''اب کے''، ''اب تک''، ''اب جب''، ''اب تب'' یا ''اب آؤ تو جاؤ کہاں۔''

ان عبارتوں کو پڑھ کر ناطقہ سربہ گریباں ہوتا ہے۔ تعین لغت کے یہ نادر طریقے زبان پر کیا ستم ڈھا رہے ہیں، اس کی وضاحت مثالوں کے بغیر بھی ہو سکتی ہے۔ لیکن بنیادی بات

یہ ہے کہ اگر ''آصفیہ'' اور ''نور'' تعین لغت میں بے حد محتاط ہیں تو ''لغت'' بے حد غیر محتاط ہے۔ اس کے باوجود تینوں نے بعض اہم الفاظ چھوڑ دیے ہیں: اور ''لغت'' نے غیرضروری الفاظ کی (یعنی ایسے الفاظ کی جو اردو کے لفظ ہی نہیں ہیں، یا لغت میں مستقل اندراج کے لائق نہیں ہے) بھرمار کر دی ہے۔

''الف'' کے ذیل میں ''آصفیہ'' نے عربی، فارسی میں الف کے تفاعل کی تفصیل مزا لے لے کر بیان کی ہے۔ بعد میں ''الف'' کے ان تمام تفاعلات کا ذکر کیا ہے جو دیسی الفاظ میں وارد ہوتے ہیں۔ وہ خود لکھتے ہیں: ''جس طرح عربی فارسی کا الف مختلف مقاموں پر مختلف کام دیتا ہے، اس طرح یہ بھی کبھی نفی کے لیے آتا ہے۔'' اور ''نور'' نے بھی ان کے اتباع میں تقریباً وہی تفصیلات بیان کی ہیں اور لکھا ہے: ''یہ الف مختلف مقامات پر مختلف کام دیتا ہے'' دونوں نے اس بات پر غور نہیں کیا کہ کسی حرف کا کوئی کام دینا اس کو بامعنی (یا بے معنی) لفظ کا (یعنی ایسے لفظ کا جسے لغت کا درجہ دیا جاسکے) مقام نہیں دے سکتا۔ مگر انھوں نے اتنی احتیاط سے کام ضرور لیا کہ ''کام دیتا ہے'' کا فقرہ استعمال کیا۔ ''لغت'' میں درج ہے کہ یہ ''حرف علت'' (مصوتہ) ہے۔ کبھی الفاظ کے شروع میں جیسے اب، ادھر، ادھر، اولا، اوگھڑ، اوپر، ایمن، ایمان، افادہ؛ کبھی درمیان یا آخر میں، جیسے کار، جا۔ البتہ عربی سے ماخوذ الفاظ میں درمیان کلمہ تلفظ مختلف ہوتا ہے، جیسے جرأت، تاثر، تامل''۔ اس عجیب و غریب تحریر کا تجزیہ میرے بس کا نہیں۔ میں صرف یہ جاننا چاہتا ہوں کہ الفاظ کے شروع، درمیان اور آخر کے علاوہ اور کون سی جگہ ہے جہاں ''الف'' یا کوئی اور حرف وارد ہوتا ہے؟ اس تفصیل کی کیا ضرورت تھی؟ ''ڑ'' کے علاوہ اردو کا کون سا ایسا حرف ہے جو شروع، درمیان اور آخر تینوں جگہ نہیں آتا؟ لغت کے مرتبین نے اپنی فہرست حروف تہجی میں لھ، مھ، نھ، وغیرہ کو شامل کیا ہے کہ اگرچہ یہ لفظ کے شروع میں نہیں آتے، لیکن ان کی اپنی مستقل صوتی حیثیت ہے۔ ہوگی۔ لیکن اردو کے حروف تہجی میں انھیں شامل کرنے کا کون سا جواز ہے؟ ہر زبان میں ایسی آوازیں ہیں جو صوتی شخصیت رکھتی ہیں، لیکن لفظ کے شروع میں نہیں آتیں۔ یالفظ کے شروع میں آتی بھی ہیں تو اس آواز کے ساتھ نہیں جو تہجی کے حیثیت سے ان کی آواز ہے۔ پھر اس سے کیا فرق پڑتا ہے؟ حروف تہجی کی تعداد کو زیادہ کرنا الجھنوں کو اور الجھانا ہے! حرف تہجی کی پہچان یہی ہے کہ لفظ کے شروع، وسط، آخر کہیں بھی آسکتا ہے۔ غیرضروری تفصیلات بیان

کر کے ضخامت میں اضافہ کرنا تو ممکن ہے، لیکن علم میں اضافہ نہیں ہوتا۔ پھر لفظ کے شروع میں آنے والے ''الف'' کی مثال میں تو کئی لفظ دیے گئے ہیں، درمیان اور آخر کے لیے ایک ہی ایک لفظ پر اکتفا کی گئی ہے۔ یہ اشرفیوں کی لوٹ اور کوئلوں پر مہر کیوں؟ اور ''ایمان''، ''افادہ'' میں تو الف بیچ میں بھی آتا ہے۔ ان الفاظ کو محض آغازی ''الف'' کی مثال میں رکھ کر الجھن پیدا کرنا کیا ضروری تھا؟ ان سب پر یہ طرہ کہ ''عربی سے ماخوذ بعض الفاظ میں درمیان کلمہ تلفظ مختلف ہوتا ہے۔'' اس عبارت میں ''کلمہ'' کا لفظ لا کر ایک اور الجھن ڈال دی کہ بات تو الفاظ کی ہو رہی تھی، یہ ''کلمہ'' کہاں سے آپڑا؟ اور ''جرأت''، ''تامل''، ''تاثر'' وغیرہ میں ''الف'' کا تلفظ ''اب''، ''اگر'' ''الم'' جیسے الفاظ کے ''الف'' سے کس طرح مختلف ہے؟ ''لغت'' کے مرتبین نے ''تامل'' اور ''تاثر'' پر ہمزہ نہ دے کر اور ''جرأت'' پر ہمزہ دے کر اور ستم کیا ہے۔ بے چارہ پڑھنے والا سمجھے گا کہ ''جرأت'' کے ''الف'' کا تلفظ کچھ اور ہوگا، ''تامل'' اور ''تاثر'' کے الف کا تلفظ کچھ اور۔ لیکن اسے یہ اطلاع کہیں نہیں دی گئی کہ ''جرأت''، ''تامل''، ''تاثر'' وغیرہ میں ''الف'' کا تلفظ کس طرح کیا جائے؟ ایک ظلم تو یہ کیا کہ جہاں اختلاف نہیں تھا، وہاں اختلاف کا تذکرہ کیا؛ پھر گھپلا یہ کر دیا کہ اس اختلاف کی تفصیل بھی نہیں بیان کی۔ ستم بالائے ستم یہ کہ ''الف'' کا اندراج الگ کیا ہے اور تقریباً تین کالم میں بہ طور سابقہ یا لاحقہ اس کے تفاعل بیان کیے ہیں۔ زیادتی کے لیے سنسکرت کا اور تفصیل کے لیے عربی کا ''الف'' سب الف زبر کے معنی کے ذیل میں لکھے گئے ہیں۔ اور اگر یہ تمام تفصیل بیان کرنا تھی تو ''الف'' کا سب سے زیادہ پریشان کن تفاعل (یا ان تینوں کے نزدیک ''الف'' کے معنی) یعنی ''الف زائدہ'' کو کیوں نظر انداز کر دیا؟ ''آصفیہ'' نے اس پر مفصل نقشے بنائے ہیں، لیکن مشہور اور اکثر استعمال ہونے والے الفاظ مثلاً ''افسوں''، ''افسانہ''، ''اشتر''، ''اگر'' وغیرہ کو بھول گئے ہیں۔ ''نور'' نے صرف ''اگر'' اور ''اشتر'' پر اکتفا کی ہے لیکن اتنا لکھ دیا ہے کہ اردو میں ''اگر'' فصیح ہے۔ ''لغت'' بے چاری ''الف زائد'' کے باب میں بالکل خاموش ہے۔ ''افسانہ''، ''افسوں''، ''اشتر''، ''اگر''، ''افغاں''، ''افگار''، ''اسکندر''، ''اشکم'' جیسے درجنوں الفاظ اردو کے طالب علم کے لیے پریشانی پیدا کرتے ہیں۔ جہاں ارباب ''لغت'' نے ''الف'' کے تفاعل (یا ان کے خیال میں معنی) کی بعض نہایت نادر مثالیں درج کی ہیں (مثلاً ''الف تشدیدی'' سنسکرت الفاظ میں جیسے ''چپل'' سے ''اچپل'' یعنی ''بہت شوخ'' وہیں

''الف زائد'' کا ذکر بھی کر دیتے تو ان کا کیا بگڑتا، بلکہ سینکڑوں کا بھلا ہوتا۔ ''اچپل'' کے ''الف'' کے اندراج کر کے انھوں نے مزید غلط فہمی یہ پھیلائی ہے کہ اس طرح کے الفاظ بہت سے ہیں۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ایسے الفاظ بہت ہی کم ہیں، اور ''افسانہ'' ''افسوں'' کے الفاظ کے مقابلے میں تو معدوم ہیں۔ (اب یہ الگ بحث ہے کہ ''افسانہ'' وغیرہ میں ''الف'' زائد ہے، یا اصل لفظ ''افسانہ'' وغیرہ ہی ہیں اور ''الف'' ان کا ساقط ہو گیا ہے۔ (اصلیت یہ ہے کہ الگ الگ الفاظ میں الگ الگ صورتیں ہیں اور بعض ہم معنی اصلی لفظ مع الف اور بے الف بھی ہیں مثلاً ''سوار'' اور ''اسوار''۔ ''نور'' نے ''اسوار'' کا مخفف ''سوار'' لکھا ہے جو بالکل غلط ہے۔ ''آصفیہ'' نے ''اسوار'' درج کرنے کی زحمت ہی گوارا نہیں کی۔ ''لغت'' نے ''اسوار'' کا الگ لغت قائم کر کے معنی ''سوار'' دیے ہیں، لیکن اس کی اصل یہ بیان کی ہے کہ یہ ''اشو'' اور ''ار'' کا مرکب ہے۔ ''بہار عجم'' میں لکھا ہے کہ یہ لفظ دراصل ہندی (یعنی سنسکرت) ''اسوارودھ'' سے بنا ہے۔ ''برہان قاطع'' اس کو ''سوار'' کے معنی میں کم وبیش اصطلاحی لفظ بھی بتاتی ہے۔ ارباب ''لغت'' کو مزید تحقیق ضروری تھی۔)

حرفوں کو لفظ فرض کرنے کا یہ شوق صاحبان ''لغت'' کو اس قدر ہے کہ ''بہ خدا''، ''بہ ایں لحاظ''، ''بہ اجلاس''، ''بہ خیریت''، ''بہ اقساط'' جیسے الفاظ کو ''بخدا''، ''بایں ہمہ'' وغیرہ لکھ کر ''ب'' کے معنی بیان کیے ہیں کہ یہ فارسی حرف اردو میں ''ساتھ میں''، ''جانب'' وغیرہ کے معنی میں مستعمل ہے۔ صاحبان ''لغت'' کو اتنا بھی نہیں معلوم کہ ان سب الفاظ میں ''ب'' بے معنی ہے۔ یہ دراصل ''با'' یا ''بہ'' کا مخفف ہے۔ ''بہار عجم'' نے بائے موحدہ اور ''با'' دونوں کو ایک ہی بتایا ہے۔ لیکن اردو میں یہ صورت نہیں۔ خود انھوں نے ''باعلان'' کی سند میں مونس کا جو شعر دیا ہے اس میں بھی ''بہ اعلان'' الگ الگ لکھا ہوا ہے۔ (جلد دوم صفحہ ۴۸۰)

یہ بات اس شقی نے بہ اعلان جب کہی
ابن حسن میں تاب خموشی نہ پھر رہی

حد یہ ہے کہ ''بپا'' کا اندراج بھی کر دیا ہے اور یہ بھی لکھ دیا ہے کہ یہ دراصل ''برپا'' ہے۔ اب بے چارہ طالب علم کہاں جائے؟ اس کو بتا رہے ہیں کہ ''ب'' مجرد اتنے بہت سے معنی دیتی ہے اور مثال میں ''بپا'' بھی ڈال کر لکھ رہے ہیں کہ یہ ''ب'' مجرد والی نہیں ہے۔ اور یہ لکھنا کہ یہ ''ب'' فارسی ''حرف'' ہے لیکن ''اردو'' میں فلاں فلاں معنی دیتا

ہے، عجیب و غریب بات ہے۔ یعنی ''ب'' اردو کا حرف ہے بھی اور نہیں بھی۔ یا حرف تو فارسی کا ہے لیکن اردو میں اس کے فلاں فلاں معنی ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ بائے قسم کو بھی فارسی حرف بنا دیا۔ خدا معلوم ''باللہ'' اور ''برب کعبہ'' کی ''ب'' فارسی کب سے ہو گئی! اگر لکھنے ہی کا شوق تھا تو یہ لکھ دیتے کہ بہت سے الفاظ میں فارسی ''با'' یا ''بہ'' کی جگہ محض ''ب'' اردو فارسی میں آئی ہے؛ اور بہت سے الفاظ فارسی میں غیر ٹکسالی ہیں، لیکن اردو میں ''با'' یا ''بہ'' یا ''بر'' کو مخفف کر کے محض ''ب'' کے ساتھ بنا لیے گئے ہیں۔ ان کے اندراجات مناسب جگہ پر مل جائیں گے۔ حروف کو لفظ فرض کرنے کا شوق ایسا ہی رہا، تو مجھے یقین ہے ارباب ''لغت'' ''نکھو''، نچھوڑو''، ''نکرو''، ''نگفتہ'' میں بھی ''ن'' کو لفظ فرض کر لیں گے اور کہیں گے کہ یہ حرف فارسی کا ہے لیکن اردو میں اس کے معنی نفی کے ہوتے ہیں۔ ''نور'' اور ''آصفیہ'' نے الفاظ کو لغت کیوں قرار دیا ہے اس کی وضاحت انھوں نے نہیں کی ہے۔ لیکن جو لغات انھوں نے درج نہیں کیے ہیں (تقطیع ''ب'') ان میں سے چند حسب ذیل ہیں:

آصفیہ: اب تب کرنا، اب تک لگنا، ان نہ تب، اب کا، اب نہیں، اب اب کرنا، اب کیا پوچھنا ہے۔

نور: اب تب لگنا، اب اب کرنا، اب کیا پوچھنا

ان کے برخلاف ارباب ''لغت'' ''اب'' کی تقطیع میں لفظ نافہمی کے وہ ثبوت دیے ہیں کہ باید و شاید۔ اب کے چند معنی ملاحظہ ہوں:

(ا) ان دونوں، آج کل، اس دور میں، اس زمانے میں، اس زندگی میں۔

''ان دنوں'' اور ''آج کل'' بالکل ہم معنی ہیں۔ اسی طرح ''اس دور میں'' اور ''اس زمانے میں'' بالکل ہم معنی ہیں۔ ان اندراج کی کیا ضرورت تھی؟ ''اس زندگی میں'' کا مفہوم ''اب'' سے کس طرح برآمد ہوتا ہے، اس کے لیے ذوق کا یہ شعر نقل ہے:

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے الخ

اگر یہاں ''اب'' کے معنی ''اس زندگی میں'' ہیں تو میر کے اس شعر میں بھی اسی معنی میں ہونا چاہیے، جو ''اس نوبت''، ''اس مرحلے پر'' کے تحت نقل کیا گیا ہے۔

زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی

اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

ظاہر ہے کہ دونوں جگہ "اب" کے معنی متحد ہیں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ یہاں اس کے معنی ہیں "اس حالت میں"، "اس صورت میں"، یہاں نہ مرحلے کا چکر ہے، نہ زندگی کا۔ اگر اس کا ثبوت دیکھنا ہو تو میر کے یہاں بھی "اب" کے بعد "تو" لگا کر دیکھ لیجیے۔ "نور" میں بالکل ٹھیک لکھا ہے کہ کبھی کبھی "اب" کے بعد "تو" زائد اور حسن کلام کے لیے آتا ہے، مطلب "اب" سے ادا ہو جاتا ہے۔ ذوق اور میر کے یہاں بھی یہی صورت ہے۔ مفہوم نہ "زندگی" کا ہے نہ "نوبت" وغیرہ کا۔ محض "اس صورت میں" "اس حالت میں" کا مفہوم ہے۔ لیکن ارباب "لغت" کو تو فہرست معانی میں اضافہ کرنے سے غرض ہے اور فہرست الفاظ میں کثرت کا شوق۔ اور دیکھیے:

(۲) آئندہ، مستقبل میں

صاف ظاہر ہے کہ "آئندہ" اور چیز ہے اور "مستقبل" اور چیز ہے۔ کیونکہ "آئندہ" کے اور معنی بھی ہیں، جو "مستقبل" کے نہیں ہیں (مثلاً آپ کہتے ہیں: "آئندہ اوراق میں اس کی تفصیل ملے گی") یہ بھی ظاہر ہے کہ "اب" کے معنی میں "آئندہ" کے یہ معنی شامل نہیں ہیں۔ یہاں "آئندہ" لکھ کر ارباب لغت نے طالب علم پر ظلم شدید کیا ہے۔ پھر مومن کا شعر نقل کرتے ہیں:

اب اور سے لو لگائیں گے ہم
جوں شمع تجھے جلائیں گے ہم

تعجب ہے کہ ارباب "لغت" نے یہ نہ دیکھا کہ یہاں "اب" کے معنی "آئندہ" یا "مستقبل" میں نہیں ہیں بلکہ "آج سے" "اس وقت سے" کے ہیں۔ "مستقبل میں" "اب" کے لیے مومن ہی کا ایک شعر ارباب "لغت" نے نقل کیا ہے لیکن معنی یوں لکھے ہیں:

(۳) دوبارہ، مکرر

یہاں بھی وہی گھپلا ہے۔ "دوبارہ" یا "مکرر" میں سے ایک کافی تھا۔ شعر ہے:

بت خانہ چیں سہی ترا گھر
مومن ہیں تو اب نہ آئیں گے ہم

"نور نے اس شعر کو "آئندہ" کے معنی کی سند کے طور پر پیش کیا ہے اور صحیح کیا ہے۔

''دوبارہ'' کے معنی میں ''اب'' قطعی غلط ہے۔ زیادہ سے زیادہ اسے ''پھر بھی'' کے معنی میں لیا جا سکتا ہے۔ ''نور'' نے یہ معنی درج بھی کیے ہیں لیکن ''لغت'' میں ''پھر بھی'' کا ذکر نہیں۔

اگر ''آصفیہ'' کو لغات ترک کرنے کا شوق ہے تو ''نور'' کو کثرت کی تلاش ہے انصاف کی کہیے تو ''نور'' نے بیش تر وہی الفاظ درج کیے ہیں جو واقعی لغت کا درجہ پانے کے مستحق ہیں۔ لیکن کثرت کا شوق قلت کے شوق سے کم معیوب نہیں، بلکہ زیادہ ہی ہے کیونکہ اس سے زبان کے بارے میں بالکل غلط اور لاحاصل تصورات کو راہ ملتی ہے۔ چنانچہ ''نور'' نے ''اب جاگے'' کا لغت قائم کرکے معنی بیان کیے ہیں۔ ''اب ہوش میں آئے۔ بہت دیر بعد چیتے'' حالانکہ ظاہر ہے کہ اس محاورے میں ''اب'' کے کوئی خاص معنی نہیں ہے، محاورہ ''جاگے'' کے استعاراتی معنی پر قائم ہے۔ ''اب جاگے'' میں ''اب'' کی جگہ ''تب'' پھر ''کب'' رکھ دیجیے، ''جاگے'' کا مفہوم وہی رہتا ہے یعنی ''ہوش میں آئے''۔ ''اب'' کے بجائے اس محاورہ کو ''جاگے'' کی تقطیع میں آنا چاہیے تھا۔

اسی طرح ''اب پھنسے'' کا لغت قائم کرکے ''نور'' میں معنی درج ہیں: ''عن قریب دام میں پھنسے گا''۔ یہاں بھی ظاہر ہے کہ ''اب'' کے معنی معمولہ ہیں یعنی ''تھوڑی ہی دیر میں''۔ لیکن ''پھنسے'' میں محض مضارع کا مفہوم ہے۔ اس جگہ کچھ بھی رکھ دیجیے: ''اب مرا''، ''اب گرا''، ''اب گیا'' وغیرہ، تو بھی ''اب'' کا مفہوم قائم رہتا ہے۔ ''نور'' کو چاہیے تھا کہ ''اب'' معنی ''عن قریب'' درج کرکے داغ کا وہ شعر لکھتے جو انھوں نے ''اب پھنسے'' کے عنوان کے تحت لکھا ہے۔ ''لغت'' میں ''اب'' کے معنی ''عنقریب'' بالکل صحیح درج ہیں۔ لیکن کثرت الفاظ کا ہوکا ویسا ہی ہے۔

(۴) اگلے ہی لمحے (یا لمحات) میں، بہت جلد، عنقریب۔

بس ''عنقریب'' کافی تھا۔ لیکن ارباب ''لغت'' کی ایک لفظ سے تسلی کہاں ہوتی ہے۔ اور یہ بھی نہیں کہ مرادفات کے اس ڈھیر میں کوئی ترجیحی درجہ بندی بھی ہو۔ بس یوں ہی لکھ دیا ہے۔ لغت نگاری آخر الفاظ ہی کو تو جمع کرنے کا نام ہے۔

ارباب ''لغت'' نے کہا ہے کہ انھوں نے کوئی لفظ خود سے ایجاد نہیں کیا، کیونکہ لغت نگار کا منصب وضع الفاظ نہیں ہے۔ یہ بہت احسن اصول ہے لیکن وضع الفاظ سے پرہیز کرنے

کے ساتھ لغت نگار کو صحت الفاظ کا بھی لحاظ رکھنا چاہیے۔ ارباب ''لغت'' کا یہ عالم ہے کہ تحقیق کی جگہ حسن اعتقاد سے کام لیتے ہیں چنانچہ انھوں نے مندرجہ ذیل لغت بھی قائم کیا ہے۔

اب جب: ٹال، التوا، ٹال مٹول

اول تو اسی پر حیرت ہے کہ کیا کسی لفظ کے معنی "ٹال" اور "التوا" دونوں ہو سکتے ہیں؟ خیر، ممکن ہے۔ لیکن سند میں جو کچھ پیش کیا گیا ہے وہ حسب ذیل ہے۔

(۱) شاعر ہو، مت چپکے رہو، اب جب میں جانیں جاتی ہیں
بات کرو، ابیات پڑھو، کچھ بیتیں ہم کو بتاتے رہو

(میر)

(۲) اب جب سب واہیات، لڑنے کے لیے کوئی ساعت نکلوائی جاتی ہے۔

(افسانچے)

میر کا یہ شعر دیوان پنجم میں ہے۔ ارباب ''لغت'' نے کلیات کے کسی ایڈیشن کے صفحہ ۸۰۵ کا حوالہ دے کر نقل کیا ہے۔ ۱۸۱۱ کے کلیات صفحہ ۶۸۱ اور ظل عباس عباسی کے کلیات (دہلی ۱۹۶۸) میں، جو ۱۸۱۱ پر مبنی ہے، شعر یوں درج ہے۔ (۷۴۸)

شاعر ہو، مت چپکے رہو، اب چپ میں جانیں جاتی ہیں الخ

نول کشور کا ۱۸۶۸ بھی میرے سامنے ہے۔ اس میں بھی (صفحہ ۷۴۵) ''اب جب میں'' کی جگہ ''اب چپ میں'' بالکل صاف لکھا ہے۔ ''اب جب'' کی جگہ ''اب چپ'' کس قدر مناسب ہے، یہ کہنے کی حاجت نہیں۔ ''اب جب'' سے تو کوئی مطلب نہیں نکلتا، لیکن اگر ''التوا'' ''ٹال مٹول'' ہی کا مفہوم شاعر کے مدنظر ہوتا تو وہ آسانی سے ''اب تب'' کہہ سکتا تھا۔ خود ''لغت'' میں اب تب کے معنی ''ٹال مٹول'' درج ہیں۔ ''ٹال'' کا تو خیر کہیں سے کوئی محل ہی نہیں، ''ٹال مٹول'' کے معنی میں ''اب جب'' کو تسلیم کر لیا جاتا، اگر میر نے ایسے ہی لکھا ہوتا۔ لیکن ارباب ''لغت'' نے شاید جلدی میں ''جب'' کو ''چپ'' پڑھ لیا۔ پھر مزید تحقیق کی اور ''افسانچے'' سے ایک جملہ برآمد کیا جس کا مطلب میری سمجھ سے

باہر ہے۔ (''اب جب، سب واہیات'' خدا جانے اس کا کیا مطلب ہے؟ کتاب میرے سامنے نہیں لیکن میر کی سند غلط ثابت ہونے کے بعد ''اب جب'' بہ معنی ''تامل'' وغیرہ میں مجھے سخت تامل ہے۔

اردو الفاظ کو لغت قرار دینے میں ''آصفیہ'' خاصی کنجوس ہے، لیکن انگریزی الفاظ میں اتنا تکلف نہیں برتا گیا ہے۔ اس سے زیادہ بے اصولاپن کیا ہوگا کہ ''اہا'' کی دوسری اور اتنی ہی معروف شکل ''آہا'' نہ دی جائے، لیکن ''اسکالرشپ'' ''اسکول ماسٹر''، ''اسپرٹ'' (بہ معنی ''جوش''، ولولہ''، ''جوہر''، یہ سب معنی اردو میں نہیں ہیں) ''اسٹوڈنٹ'' وغیرہ دھڑلے سے درج ہوں۔ ''اسکالرشپ'' کی جگہ ''وظیفہ'' عرصے سے مستعمل ہے، ممکن ہے ''آصفیہ'' کے زمانے میں نہ رہا ہو۔ لیکن ''اسکول ماسٹر'' کبھی اردو نہیں مانا گیا ''ماسٹر صاحب'' البتہ اردو ہے۔ ''ماسٹر جی'' بھی اردو ہے۔ ''اسپرٹ'' اور ''اسپیکر'' مخصوص معنوں میں اردو ہیں۔ (''اسپرٹ'' بہ معنی الکوہل یا الکہل اور ''اسپیکر'' بہ معنی اسمبلی یا پارلیمنٹ کا اسپیکر) ان کے علاوہ کوئی اور معنی دینا زیادتی ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ ''اسٹاف'' نہیں درج کیا، جو ''اسکول ماسٹر'' کے مقابلے میں بہت زیادہ اردو ہے۔ آصفیہ'' نے ''آزمائش'' لکھا ہے (مع ہمزہ اور یائے تحتانی) لیکن ''آزمائشی'' چھوڑ دیا ہے۔ اس کو اردو الفاظ سے زیادہ غیر اردو الفاظ بہت پسند ہیں۔ چنانچہ ہندی الفاظ بھی خوب درج کیے گئے ہیں۔ (مثلاً ''برکھ'' بہ معنی ''بیل''، ''مرگا''، ''بھجا'' بہ معنی ''بازو''، ''مثلث'' کا ضلع، ''برہسپت'' بہ معنی ''عالم فاضل'' وغیرہ) ''نور'' میں ''اہا'' اور ''آہا'' دونوں درج ہیں۔ لیکن ''آہا'' بہ معنی کلمۂ ماتم نہیں دیا ہے۔ ہندی اور انگریزی الفاظ کے سلسلے میں ''نور'' زیادہ محتاط ہے۔ اگرچہ اس میں ''اسپیکر'' (بہ معنی ''تقریر کرنے والا''، جو بالکل غلط ہے) درج ہے۔ (''آصفیہ'' نے کم سے کم ایک معنی تو صحیح لکھے تھے، یعنی ''پارلیمنٹ کا اسپیکر'') لیکن ''اسکالرشپ''، ''اسکول ماسٹر''، ''اسٹوڈنٹ'' وغیرہ درج نہیں ہیں۔ مگر مشکل یہ ہے کہ اس احتیاط میں ''اسٹیشن ماسٹر'' بھی نظرانداز ہو گیا ہے۔ ''برکھ''، ''برہسپت'' (بہ معنی ''عالم، فاضل'') درج نہیں ہیں، لیکن ''بھجا'' بہ معنی ''مثلث کا ضلع'' (جو اردو میں قطعی نہیں ہے) لکھا ہوا ہے۔

القصہ تعین لغت میں ''آصفیہ'' اور ''نور'' دونوں جگہ جگہ بے اصولے پن سے کام لیتے ہیں۔ ارباب ''لغت'' نے اصول قائم کیے ہیں، لیکن ان کے اصول ''آصفیہ'' اور ''نور'' کے

بے اصولے پن سے بدتر ہیں۔ جیسا کہ میں اوپر اقتباس میں درج کر چکا ہوں، وہ کہتے ہیں کہ انھوں نے اردو کے تمام متداول اور نادر الفاظ شامل کیے ہیں، وہ الفاظ بھی شامل کیے ہیں جو دوسری زبانوں سے آئے ہیں، لیکن رائج تھے، یا رائج ہیں، یا کم سے کم دومصنفوں نے استعمال کیے ہیں۔ مآخذ میں اردو کے علاوہ دوسری زبانوں کو بھی سامنے رکھا گیا ہے۔ (چنانچہ بعض الفاظ کی سند ابوالفضل وغیرہ سے دی گئی ہے) اس کارروائی کو دیکھ کر کہنا پڑتا ہے کہ ایں چہ بوالعجبیست! اگر اردو کا لفظ ہے، تو اردو میں کہیں تو استعمال ہوا ہوگا، اگر نہیں تو اس کا اردو ہونا مشکوک ہے۔ یہ تو یوں ہوا کہ انگریزی کے لغت میں لفظ ''غزل'' درج کیا جائے اور سند دی جائے کسی ایسے مصنف کی جس نے غزل پر انگریزی میں مضمون لکھا ہو۔

متبادل اور نادر الفاظ بالکل ٹھیک، لیکن لفظ کی تعریف واضح نہیں ہوئی۔ اور یہ ڈنڈا چلا کر کہ کسی لفظ کو کم سے کم دومصنفوں نے استعمال کیا ہو تب ہم غیرزبان کا لفظ اردو میں لغت کے طور پر قائم کریں گے، وہ دھاندلی کی ہے کہ توبہ ہی بھلی۔ مثالیں ملاحظہ ہوں ''ان ورسری'' (یہ انگریزی لفظ ''اینی ورسری'' (Anniversary) کا غلط تلفظ ہے) سند صرف ایک لائے ہیں ''سیرۃ النبی'' کی۔ ''ایوننگ پارٹی'' یہاں بھی سند ایک ہی ہے۔ کسی کتاب بنام ''آواز'' کی، جس کی تاریخ ۱۹۶۷ درج ہے۔ ''ایمری'' (یہ انگریزی لفظ Emery کا غلط تلفظ ہے) معنی بھی درست نہیں لکھے ہیں۔ فرماتے ہیں: ''ایک سخت دھات جو پالش کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔'' سبحان اللہ! حقیقت یہ ہے کہ ایک طرح کا پتھر ہوتا ہے۔ مانک سے مشابہ، اسے ہندی اور اردو میں ''کرنڈ'' کہتے ہیں۔ Emery اس کی ایک قسم ہے۔ امری یا ایمری اردو میں کبھی دخیل نہیں ہوا۔ سند صرف ایک دی ہے، ۱۹۳۳ کی۔ ''امری'' کے معنی ''ریگ مال'' یعنی SandPaper بھی غلط درج ہیں۔ ارباب ''لغت'' نے معمولی تحقیق بھی گوارا نہیں کی۔ ارباب ''لغت'' کی ذہنیت کہیں تو اس قدر معصوم ہے کہ وہ کسی لفظ کو کہیں دیکھ لیتے ہیں تو اسے جھٹ اپنے لغت میں درج کر لیتے ہیں اور کہیں اس قدر محتاط کہ اصلی اور واقعی لغات کو نظر انداز کر جاتے ہیں۔ چنانچہ الفاظ کے سلسلے میں یہ دونوں طرح کی حرکتیں ان سے جابہ جا ہوتی ہیں۔ چنانچہ انھوں نے ''آل رائٹ'' جیسا انگریزی لفظ بھی اردو فرض کر لیا ہے اور سند کے لیے جو عبارت لائے ہیں وہ مکالمہ ہے:

آل رائٹ: ٹھیک ہے، بہت ٹھیک، بہت خوب

بلمپ بولا۔ آل رائٹ۔ تم ایک پلس ہو گئے تو لائم جوس پی سکتے ہو

۱۹۵۵ (بسلامت روی)

ان کو اتنا بھی نہیں معلوم کہ مکالمہ میں بولنے والے کے اصل لفظ درج کرنے کی روایت ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ مکالمے میں آنے والا لفظ خود بہ خود لغت بن جاتا ہے۔ انگریزوں کی زبان سے جو مکالمے کہلائے جاتے ہیں، ان میں اکثر ہمارے مصنفوں نے ''ویل'' (Well)، ''ٹم'' (تم) ''مانگٹا'' (مانگتا)، ''ام'' (ہم) ''ڈیم فول'' (Damned Fool) وغیرہ، اور دیہاتیوں کی زبان سے جو مکالمے ادا کرائے جاتے ہیں ان میں ''اجت'' (عزت)، ''ہجور'' (حضور)، ''پھائدہ'' (فائدہ) وغیرہ الفاظ بھی ہیں۔ یقین ہے کہ ارباب ''لغت'' ان کو بھی اپنی کتاب میں جگہ دے کر اس کی زینت بڑھائیں گے۔ ''بسلامت روی'' کا اقتباس جو انھوں نے نقل کیا ہے، صاف صاف مکالمہ ہے۔ (بلمپ بولا: آل رائٹ) اس کو لغت بنانا انتہائی درجہ کی معصومیت ہے۔ تعجب ہے انھوں نے ''ام'' کی تقطیع میں اس کے معنی ''ہم'' نہیں درج کیے۔ (ناول نگاروں کے یہاں درجنوں انگریزوں کی زبان سے ''ہم'' کی جگہ ''ام'' کہلایا گیا ہے۔) انگریزی لفظ ناشناسی کی ایسی ہی مثال ارباب ''لغت'' نے لفظ ''بابا'' کے تحت بھی پیش کی ہے۔ ایک معنی یوں بیان کیے ہیں:

(۳) وہ لفظ جس سے انگریزی راج میں انگریزوں کے شاگرد پیشہ اپنے آقاؤں کے بچوں کو مخاطب کرتے ہیں۔

کلکٹر... میم صاحب و بابا صاحب

۱۸۵۸ (سرکشی ضلع بجنور)

لیکن آگے یہ بھی ہے:

بیٹا، بیٹی یا خود سے (باپ کسی بزرگ کا حرف خطاب)

باپ نے کہا، اے بابا مجھے تیری قدرت کا حال بخوبی معلوم ہے

۱۸۲۸ (بستان حکمت)

انھوں نے یہاں بھی وہی گھپلا کیا۔ ''بابا'' مجرد طور پر انگریزی راج میں ... آقاؤں

کے بچوں کے لیے نہیں آتا۔ "نور" نے لکھا ہے کہ انگریزوں کے بچوں کے لیے لفظ "بابالوگ" استعمال ہوتا ہے اور اس معنی میں یہ انگریزی لفظ Baby کا مہند ہے۔ "نور" کے زمانے میں تو انگریز حاکم موجود تھے، لہٰذا انھوں نے انگریزوں کے بچوں کا ذکر کیا تو غلط نہ کیا۔ "لغت" کے زمانے میں انگریز ہندوستان میں حاکم ہیں نہ پاکستان میں، لیکن یہ لفظ نیچے طبقے کے لوگوں کی زبانوں پر اب بھی اسی معنی میں (یعنی آقاؤں یا افسروں کے بچوں کے معنی میں) مروج ہے۔ پھر ارباب "لغت" اسے "انگریزی راج میں انگریزوں کے شاگرد پیشہ" سے کیوں مختص کرتے ہیں؟ غیاث احمد گدی کا مشہور افسانہ "بابالوگ" تو انگریزی راج کے مٹنے کے بہت بعد کا ہے، اسی کا حوالہ کافی تھا۔ پھر "بابا" بہ طور حرف خطاب کے لیے "بستان حکمت" سے بہت پہلے کی سند میر کے یہاں موجود ہے:

میر فقیر ہوئے تو اک دن کہتے ہیں بیٹے سے
عمر رہی ہے تھوڑی اسے اب کیوں کر کاٹیں بابا ہم
(دیوان چہارم، کلیات ۵۷۷ فورٹ ولیم ۱۸۱۱)

میر کا یہ دیوان یقیناً ۱۸۰۰ سے پہلے مرتب ہو چکا تھا، لیکن ان کی تاریخ وفات (۱۸۱۰) ہی سے استناد کیا جائے تو بھی اس لفظ کی قدامت اٹھارہ بیس سال زیادہ ہو جاتی ہے۔ جو معنی ارباب "لغت" نے درج کیے ہیں، ان کی وضاحت اس شعر سے جتنی خوبی سے ہوتی ہے، اتنی خوبی سے ان کی مثال کے ذریعے نہیں ہوتی، کیونکہ یہاں صاف ذکر ہے کہ قائل نے اپنے بیٹے سے کہا؛ "لغت" کے اقتباس میں یہ مفہوم واضح نہیں ہے۔

ایک اور اندراج دیکھیے: "ایمفی تھیٹر" یہ خدا معلوم کب اور کیوں کر اردو کا لفظ ہو گیا۔ پھر معنی بھی غلط دیے ہیں۔ لکھا ہے: "گول دائرے میں بنا ہوا (کذا) مسقف ہال۔" یہ گول دائرہ بھی خوب رہی، شاید چوکور دائرہ بھی ہوتا ہے! اور ایمفی تھیٹر نہ دائرے میں بنا ہوتا ہے، نہ مسقف ہوتا ہے، نہ ہال ہوتا ہے، یہ تو کھلی ہوا کا تھیٹر ہوتا ہے، عام طور پر نعل اسپ یا نیم دائرے کی شکل میں، بیچ کی جگہ ہمیشہ خالی یعنی بے چھت کی ہوتی ہے۔ سامعین کی نشستیں بھی اکثر بے چھت کی ہوتی ہیں۔ سب معنی مہمل لکھ دیے، اور ظلم پر ظلم یہ کیا کہ جو شعر سند میں لائے ہیں اس میں "ایمفی" کی جگہ "امفی" یعنی فاعلن کی جگہ فعلن موزوں ہوا ہے۔ سب بات ہی چوپٹ ہو گئی۔ اگر اس لفظ کو لغت بنانا ہی تھا تو "الف میم" کی تقطیع میں

لگاتے، نہ کہ ''الف ے میم'' کی تقطیع میں۔ شعر یوں ہے۔

چھوٹی سی ریل کا خود دوڑنا چپے چپے
اور وہ ایک طرف سامنے ایمٹی تھیٹر

۱۹۰۶ (تیر و نشتر)

ممکن ہے ''ایمٹی تھیٹر'' جیسا لفظ یا ''اینی ورسری'' وغیرہ قبیل کے الفاظ چالیس پچاس برس پہلے مروج رہے ہوں، (مجھے اس میں شبہ ہے) لیکن اس زمانے میں تو یہ الفاظ اردو ہرگز نہیں۔ اگر انھیں درج کرنا ہی تھا تو صاف لکھ دینا تھا کہ متروک ہیں۔ لیکن متروکات کے بارے میں ارباب ''لغت'' نے اپنا ایک نظریہ پیش کیا ہے، فرماتے ہیں:

> ''کسی لفظ کے متعلق متروک یا شاذ ہونے کا اشارہ نہیں کیا گیا۔ لیکن یہ بات کہ لفظ متروک ہے یا نہیں، اس کے استعمال کی مثالوں کے قدیم و جدید ہونے سے اخذ کی جا سکتی ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ جدید دور کے بہت سے علماے ادب عموماً اور راقم الحروف اور رفقا خصوصاً ترک الفاظ کے حق میں نہیں ہیں، کیونکہ اس سے زبان کا دائرہ محدود ہو جاتا ہے۔''

اس چھوٹی سی عبارت میں بھی اس قدر گھپلے ہیں کہ خدا کی پناہ۔ چلیے، کسی لفظ متروک ہونے کے بارے میں اطلاع اس کے استعمال کی مثالوں کے قدیم و جدید ہونے سے اخذ ہو سکتی ہوگی (مجھے اس میں بہت شک ہے)، لیکن یہ اطلاع کہاں سے اخذ ہوگی کہ یہ لفظ شاذ ہے؟ ارباب ''لغت'' تو ''اسپوک'' (Spoke) اور ''اسپون'' جیسے قطعاً غیر اردو الفاظ کی مثال (''اسپوک''، بہ معنی ''لوہے کی تیلی''، ''سینگ'' ۱۹۴۴ اور ''اسپون'' بہ معنی ''چمچہ'' ۱۸۸۹) لکھ کر جھومتے جھامتے نکل گئے، (''اسپوک'' کے معنی بھی بالکل غلط لکھے ہیں) اب مجھے کون بتائے کہ یہ لفظ شاذ ہیں کہ نہیں؟ اور جب میں ۱۸۸۹ سے بھی پہلے کے ہزارہا الفاظ و محاورات کو اب بھی مروج دیکھ رہا ہوں تو کیسے پتہ لگے گا کہ یہ لفظ متروک ہو گیا؟ متروک ہونے کا تو یہ عالم ہے کہ پندرہ پندرہ اور بیس بیس برس میں الفاظ متروک ہو جاتے ہیں۔ یہ بولنے والوں کا حق ہے، کوئی کیا کرے گا! ''اسپوک'' اور ''اسپون'' اس زمانے میں تو ہرگز اردو

کے الفاظ نہیں ہے۔ لیکن ''اسپوک'' کی سند ۱۹۴۴ سے لاکر (ایک ہی سند اور وہ بھی مجہول) ارباب ''لغت'' نے طالب علم پر بڑی زیادتی کی ہے۔

الفاظ کے معنی یا جنس بعض اوقات بہت جلد بدلنے یا متروک ہونے کی مثال خود ہی ارباب ''لغت نے انتہائی معصوم لاعلمی سے فراہم کر دی ہے۔ انھوں نے ''التفات'' کو مذکر درج کیا ہے، اور بالکل ٹھیک درج کیا ہے؛ آج کل یہ بالاتفاق مذکر ہے۔ لیکن صاحبان ''لغت'' نے اسے مونث بھی درج کیا ہے۔ اور قدیم ترین شعری مثال (۱۷۵۵) مذکر کی ہے۔ اور جدید شعری مثال (۱۹۱۱) مونث ظاہر کرتی ہے! علم بدیع کی ضمن میں ''بحرالفصاحت'' کا اقتباس نقل کر کے (۱۹۲۶) لکھا ہے۔ اب سوچیے ''التفات'' علم بدیع کی کوئی اصطلاح ہے کہ نہیں؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ اور اگر ۱۹۲۶ میں نجم الغنی نے مذکر لکھا ہے تو اسی کو مرجح مانیے (ویسے نجم الغنی نے خود یہ لکھا ہے کہ بحرالفصاحت پہلی بار ۱۸۸۵ میں شائع ہوئی) جلیل مانک پوری نے اپنی کتاب ''تذکیر و تانیث'' (۱۳۳۵ھ۔۱۹۱۶) میں لکھا ہے کہ اتفاق مذکر پر ہی ہے۔ لہٰذا معلوم ہوا کہ ۱۹۱۱ تک شاید اسے کسی نے مونث باندھا ہو، لیکن ۱۹۱۶ کے آتے آتے اتفاق رائے مذکر پر ہو گیا۔ آفاق بنارسی کی ''معین الشعرا'' (مرتبہ غالباً ۱۹۳۴، کتاب مصنف کی وفات (۱۹۳۵) کے بعد شائع ہوئی) میں دو شعر مذکر کے اور ایک مؤنث کا لکھا ہے لیکن تینوں شعر قدیم ہیں۔ ''لغت'' میں تفصیلات کا اندراج نہیں ہے۔ صرف قدیم شعر ''التفات'' کو مذکر اور جدید شعر (اگر ۱۹۱۱ کو جدید مانا جائے) اسے مونث ظاہر کرتا ہے۔ اب صرف تاریخوں کے قدیم اور جدید ہونے سے کیسے پتہ چلے کہ کون سا لفظ متروک یا کون سی جنس متروک ہو گئی؟

صاحبان ''لغت'' یہ سمجھتے ہیں کہ اگر انھوں نے کسی لفظ کے معنی، استعمال یا جنس کو متروک لکھ دیا تو زبان محدود ہو جائے گی۔ انھوں نے اتنا بھی غور نہیں کیا کہ اگر کوئی لفظ استعمال نہیں ہوتا تو زبان اس حد تک تو محدود ہو ہی گئی۔ ان کے ظاہر کرنے نہ کرنے سے کیا فرق پڑتا؟ یہ اطلاع طالب علم کو بہم پہنچانا آپ کا فرض ہے کہ فلاں لفظ/محاورہ/فقرہ اب نہیں بولا جاتا، یا کم بولا جاتا ہے۔ اور دوسری بات یہ ہے اگر ایک لفظ متروک ہوتا ہے تو چار نئے داخل بھی ہوتے ہیں ورنہ زبان میں وسعت کس طرح آئے؟ آپ ایک متروک لفظ کو دوبارہ استعمال یا مستعمل کرنا چاہتے ہیں، یہ بڑی اچھی بات ہے۔ لیکن لغت نگار کا کام یہ ہے کہ

زبان کی تاریخی (یعنی گذشتہ اور موجودہ صورت حال کو ٹھیک ٹھیک بیان کرے۔ لغت نگار علماے ادب کے زمرے میں نہیں، بلکہ علماے زبان کے زمرے میں ہیں۔ جب علمائے ادب کسی متروک لفظ کو دوبارہ چالو کر دیں گے تو علمائے زبان کو ماننا ہی پڑے گا۔ لیکن علماے زبان کو علمائے ادب کا بھیس بدلنے کی ضرورت نہیں، نہ یہ ان کا منصب ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح لفظ اختراع کرنا بھی لغت نگار کا منصب نہیں۔ اس نکتے سے ارباب "لغت" اچھی طرح آگاہ ہیں اور اس کی وضاحت بھی کر چکے ہیں۔

الفاظ کو لغت کا درجہ دینے کے لیے ارباب "لغت" نے جو اصول متعین کیے ہیں، ان کا ذکر میں اوپر کر چکا ہوں۔ وہ کہتے ہیں غیر زبانوں کے ایسے الفاظ بھی درج کر لیے گئے ہیں جو کم سے کم دو مصنفوں نے اپنی تصانیف میں استعمال کیے ہوں۔ یہاں مصنف اور تصانیف کی تعریف متعین کرنا ضروری تھا۔ بہت سے الفاظ ایسے ہیں جو شاید ایک ہی بار استعمال ہوئے ہوں۔ بہت سے ایسے بھی ہیں جو شاید کبھی تحریر میں نہ آئے ہوں لیکن پھر بھی انھیں لغت کا درجہ دیا جا سکتا ہے۔ پھر مصنف کس مرتبہ کا ہو، کتاب یا تصنیف کا رتبہ کیا ہو، یہ باتیں بھی دھیان میں رکھنے کی ہیں۔

مشکل یہ ہے کہ خود ارباب "لغت" نے دو مصنفین کی شرط کا لحاظ نہیں کیا ہے (جیسا کہ "اسپون"، "اسپوک" کی مثال سے واضح ہوا ہوگا۔) لیکن اس سے زیادہ گم راہ کن ان کا یہ نظریہ ہے: وہ لگی بندھی ترکیبیں جن سے مفردات کے معنی میں اضافہ ہوتا ہے یا جن کے اجزاے ترکیب کا مفہوم علیٰحدہ علیٰحدہ مبہم یا ناقص ہے... جیسے "اب" کے تحت "اب کے"، "اب تب" "اب نہ تب" "اب آؤ تو جاؤ کہاں" بھی لغت بنائے جانے کا استحقاق رکھتے ہیں۔ یہاں مشکل در مشکل یہ ہے اصول کچھ بیان کیا ہے اور مثالوں سے واضح کچھ ہوتا ہے۔ مثلاً "آہ سحر"، "بت ہزار شیوہ" لگی بندھی ترکیبیں ہیں۔ ان سے مفردات کے معنی میں اضافہ بھی ہوتا ہے، کیونکہ محض "آہ" اور "آہ سحر" میں فرق ہے۔ اور "بت" کے مقابلے میں "بت ہزار شیوہ" مختلف معنی رکھتا ہے۔لیکن "لغت" میں "آہ سحر"تو درج ہے اور "بت ہزار شیوہ" نہ دارد۔ اگر کہاجائے کہ "بت ہزار شیوہ" لگی بندھی ترکیب نہیں ہے یا اس سے "بت" کے معنی میں اضافہ یا اختلاف نہیں واقع ہوتا، تو "بت بے پیر" کے بارے میں کیا خیال ہے؟ "بت بے پیر" بھی "لغت" میں درج نہیں ہے۔ "بے پیر" ضرور درج ہے۔ "بے پیر" کے بارے میں

مجھے شک ہے کہ یہ فارسی میں بھی ہے کہ نہیں۔ (''برہان قاطع'' اور ''بہار عجم'' دونوں میں نہ ''بت بے پیر'' ملتا ہے، نہ ''بے پیر'') ''نور'' نے لکھا ہے کہ فارسی میں ''بے پیر'' گالی کے طور پر مستعمل ہے (لیکن جو شعر نقل کیا ہے اس میں گالی کا کوئی مفہوم واضح نہیں۔ ''بے پیر'': بے پیر مرو تو در خرابات/ ہر چند سکندر زمانی) اور یہ بھی لکھا ہے کہ بعض شعرائے لکھنؤ ''بے پیر'' کو فارسی اضافت کے ساتھ استعمال نہیں کرتے۔ ''آصفیہ'' میں ہے کہ کشمیری اس لفظ کو سخت گالی سمجھتے ہیں، اور جلال الدین اسیر کے سوا اور شعرائے فارسی کے کلام میں نظر سے نہیں گذرا۔ ''آصفیہ'' نے جلال اسیر کا شعر نقل نہیں کیا ہے لیکن غالب نے بھی اپنے ایک خط میں جلال اسیر کے کسی شعر کا ذکر کیا ہے اور سخت تعجب کیا ہے کہ ایرانی رئیس زادہ ایسا لفظ لکھے جو بقول ان کے ''تورانی بچگان ہندی نژاد کا تراشا ہوا ہے۔ لہٰذا طالب علم ''بے پیر'' سے ''بت بے پیر'' کی قیاسی ترکیب کا تصور نہیں کر سکتا۔ یہ ترکیب لغت میں درج نہ ہو تو طالب علم یہ گمان کر سکتا ہے کہ یہ اردو میں ہے ہی نہیں۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ اردو اساتذہ نے اس کو متعدد بار استعمال کیا ہے۔ ''بت بے پیر'' کا لغت نہ قائم کر کے ارباب ''لغت'' نے بڑی زیادتی کی ہے۔

سب سے بڑی مشکل ارباب ''لغت'' نے یہ کہہ کر ڈال دی ہے کہ وہ تراکیب جن کے اجزائے ترکیبی کا مفہوم علٰحدہ علٰحدہ ناقص یا مبہم ہے، وہ بھی لغت کا استحقاق رکھتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ کسی بھی فقرے کے اجزائے ترکیب کا مفہوم الگ الگ لیا جائے گا تو وہ محض ناقص یا مبہم ٹھہرے گا۔ مثلاً ''میں لکھنؤ گیا'' ایک فقرہ ہے جس کے تینوں الفاظ اگر الگ الگ لیے جائیں تو وہ مفہوم متعین نہیں ہو سکتا جو پورے فقرے کا ہے۔ لیکن اس پورے فقرے کا مکمل مفہوم بھی اپنے سیاق و سباق کا محتاج ہے۔ ایسے فقرے جن کا مکمل مفہوم سیاق و سباق کا محتاج ہو، لغت بننے کے لائق نہیں ہو سکتے، اور جو فقرے سیاق و سباق سے بے نیاز ہوتے ہیں، وہ روزمرہ (Phrase) کے ذیل میں آتے ہیں، انھیں لغت میں ضرور درج ہونا چاہیے۔ ارباب ''لغت'' نے جو مثالیں درج کی ہیں ان میں سے ایک، جو پہلی ہے (''اب جب'') اس پر بحث کر چکا ہوں۔ بقیہ میں ''اب کے''، ''اب تب'' (لگنا، کرنا یا ہونا) محاورے ہیں اور ''اب نہ تب'' ''اب آؤ تو جاؤ کہاں'' روزمرہ ہیں۔ ان کا اندراج مناسب بلکہ ضروری تھا۔ لیکن ''اب بتا''، ''اب بول'' یا ''بولو'' اور ''اب بھی'' (تاکیدی) کا اندراج فضول ہے۔ کیونکہ ان کے معنی سیاق و سباق کے محتاج ہیں۔ یہ روزمرہ کے ضمن میں نہیں آتے۔ ''آصفیہ''

نے بھی اس ضمن میں افراط و تفریط سے کام لیا ہے اور ''اب تک'' ''اب بھی'' درج کیے ہیں۔ لیکن کثیر پیمانے پر یہ بدعت ''نور'' نے شروع کی۔ اس میں ''اب بتاؤ''، ''اب بھی''، ''اب پھنسے'' (اس پر میں گذشتہ صفحات میں بحث کر چکا ہوں) ''اب تک''، ''اب تلک''، ''اب جاکے'' (اس پر بحث کر چکا ہوں) ''اب کہیے'' وغیرہ کی بھرمار ہے۔

دراصل صاحبان ''آصفیہ'' اور ''نور'' اور ''لغت'' کے ذہن فقرہ، روزمرہ، محاورہ اور ضرب المثل کے بارے میں صاف نہیں ہیں۔ انھوں نے ان اصطلاحات کے معنی اور تعریف متعین کرنے کی زحمت ہی نہیں گوارا کی۔ ''آصفیہ'' اور ''نور'' تو آکسفرڈ ڈکشنری سے بے خبر تھے، لیکن ارباب ''لغت'' کو تو دعویٰ ہے کہ انھوں نے اپنا لغت اسی کے نمونے پر مرتب کیا ہے۔ لہٰذا ان سے یہ توقع بجا ہے کہ انھوں نے اس معاملے پر بھی غور کیا ہوگا، لیکن انھوں نے صرف یہ کیا ہے کہ ''آصفیہ'' اور ''نور'' کی مکھیوں پر درجنوں مکھیاں اور ماردی ہیں۔

اردو کی حد تک فقرہ، روزمرہ، محاورہ اور ضرب المثل کی تعریف یوں متعین ہو سکتی ہے:

(۱) فقرہ (Structure یا Construction) وہ عبارت ہے (الفاظ کا وہ مجموعہ ہے) جس کی شکل (یعنی ترتیب) ترمیم ناپذیر (یا متعین) ہو یا نہ ہو، لیکن جو اپنے معنی کے لیے سیاق و سباق کا کسی حد تک محتاج ہو اور جس کے اجزائے ترکیبی اپنے لغوی، عام فہم معنی میں استعمال ہوئے ہیں۔ چنانچہ ''میں لکھنؤ گیا'' یا ''بندر کا بچہ'' فقرے ہیں، جن میں تمام الفاظ اپنے لغوی عام فہم معنی میں استعمال ہوئے ہیں۔ ان کی صحیح قیمت (یعنی مفصل معنی) ان کے سیاق و سباق پر منحصر ہیں۔ یہی حال ''اب بتاؤ''، ''اب بول''، ''ادھر دیکھ''، ''بڑی مشکل ہے''، ''کچھ بات کہنی ہے'' وغیرہ عبارتوں کی ہے۔ ان سب میں جتنے الفاظ ہیں وہ اپنے عام فہم لغوی معنی میں استعمال ہوئے ہیں اور ان عبارتوں کی صحیح قیمت ان کے سیاق و سباق کے بغیر متعین نہیں ہو سکتی۔

(۲) روزمرہ (Phrase) وہ عبارت ہے (الفاظ کا وہ مجموعہ ہے) جس کی شکل (یعنی ترتیب) اکثر ترمیم ناپذیر (یا متعین) ہوتی ہے اور جس کے مفصل معنی خود اسی کے اندر ہوتے ہیں، خواہ وہ معنی ظاہر (Explicit) ہوں یا مضمر (Implicit) ہوں۔ اس میں استعمال ہونے والے الفاظ کے معنی اکثر لغوی عام فہم معنی سے زیادہ (یا مختلف) ہوتے ہیں۔ لہٰذا وہ سیاق و سباق کے محتاج نہیں ہوتے۔ مثلاً ''اب پھر کیا پوچھنا ہے/تھا'' یا ''اب کے بچی تو

گھر گھر نچی'' (''آصفیہ'' ان دونوں سے خالی ہے۔ ''نور'' میں اول الذکر نہیں ہے؛ آخر الذکر ہے لیکن صیغہ مونث کی جگہ مذکر کا ہے۔ ''لغت'' نے اس باب میں ''نور'' کا اتباع کیا ہے۔ ''لغت'' میں اول الذکر بھی ہے لیکن ''پھر'' اور ''تھا'' کے بغیر۔) مزید مثالیں ملاحظہ ہوں: ''بے بات کی بات''، ''اس کی/ میری/ اپنی/ ان کی/ ہماری/ تمھاری/ بلا سے/ جانے''، ''اس سے/ تجھ سے/ ان سے/ خدا سمجھے''، کچھ کا کچھ سمجھنا/ سمجھ لینا/ سمجھا''، ''آؤ جاؤ گھر تمھارا ہے''، ''اسے اپنا ہی گھر سمجھیے''، ''ہائے توبہ''، ''جانے میری/ اس کی بلا'' وغیرہ۔ انگریزی میں اس زبان کو Idiomatic کہتے ہیں جو روزمرہ کے مطابق ہو، چاہے اس میں اصطلاحی معنوں والے محاوروں کا استعمال نہ کیا گیا ہو۔

(۳) محاورہ (Idiom) وہ عبارت ہے (الفاظ کا وہ مجموعہ ہے) جس کی شکل (یعنی ترتیب) ہمیشہ ترمیم ناپذیر اور متعین ہے اور جس کے مفصل معنی خود اس کے اندر موجود ہوتے ہیں۔ لیکن اکثر وہ معنی ظاہر نہیں بلکہ Implicit ہوتے ہیں۔ کیونکہ محاورے میں استعمال ہونے والے الفاظ زیادہ تر استعاراتی رنگ لیے ہوتے ہیں (بلکہ اکثر محاورے استعارہ ہی ہوتے ہیں۔) محاورے کے معنی بھی سیاق و سباق کے محتاج نہیں ہوتے۔ محورے عام طور پر مصدری (Infinitive) شکل میں ہوتے ہیں لیکن یہ ضروری نہیں۔ محاورے کی ضروری شرطیں ہیں (۱)الفاظ کا ترمیم ناپذیر ہونا اور (۲)استعاراتی ہونا۔ محاورے کی مثالیں دینا غیرضروری ہے، لیکن ایک آدھ بات کہنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ ''آب'' بہ معنی ''چمک'' یا ''کاٹ'' محاورہ نہیں ہے، لیکن ''آب تیغ کھانا'' یا ''آب تیغ پینا'' محاورہ ہے۔ لہٰذا یہ تو ممکن ہے کہ ''چمک'' یا ''کاٹ'' کے معنی میں ''آب'' کی جگہ ''چمک'' یا ''کاٹ'' لکھ دیا جائے، لیکن تلوار کا زخم کھانے کے معنی میں ''تلوار کا پانی پینا'' نہیں لکھ سکتے۔ لہٰذا محاورے کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ اکثر محاوروں کا لفظی ترجمہ اصل محاورے کی جگہ نہیں استعمال ہو سکتا۔

(۴) ضرب المثل کے لیے انگریزی میں کئی لفظ ہیں saw, Epigram, Apopthecm, Proverb, Maximesaying، وغیرہ (Epigram عام طور پر ایک چھوٹی سی نظم ہوتی ہے، لیکن کسی چبھتے ہوئے موثر فقرے کو بھی Epigram کہتے ہیں۔ ملاحظہ ہو O.E.D.) ضرب المثل کے لیے عام طور پر شرط یہ ہوتی ہے کہ وہ موزوں اور مقفیٰ ہوتی ہے

اور اس کے پس پشت کوئی اصلی یا فرضی واقعہ ہوتا ہے یا اس کی بنیاد کسی (اصلی یا فرضی واقعے)، کسی تجربے یا مشاہدے یا تصور (Concept) پر ہوتی ہے اور اس کے الفاظ اتنے تفصیلی ہوتے ہیں کہ خود انھیں سے کسی واقعہ یا وقوعہ (گذشتہ یا آئندہ) کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ ضرب المثل میں استعارے کا رنگ فطری ہے، لیکن ہر ضرب المثل میں استعاراتی کیفیت برابر کے درجے کی نہیں ہوتی۔ بعض میں بہت کم ہوتی ہے، بعض میں بہت زیادہ۔ ضرب المثل کے بھی الفاظ کی شکل (یعنی ترتیب) ترمیم ناپذیر اور متعین ہوتی ہے۔ ضرب المثل کی مثالیں دینا غیرضروری ہے۔ اگر اول الذکر تین تراکیب کی تعریف واضح ہو گئی ہے تو ضرب المثل کی تعریف خود بہ خود صاف ہو گئی ہوگی۔

اب یہ دیکھنے کے لیے کہ لغت نگار زبان کے ان چار مظاہر کے ساتھ کیا رویہ رکھتا ہے، میں بالکل آنکھ بند کر کے آکسفرڈ ڈکشنری کھولتا ہوں۔ آنکھ کھولتا ہوں تو لفظ Block سامنے پڑتا ہے۔ حسن اتفاق سے یہ لفظ ہر طرح سے مناسب ہے کیونکہ یہ لفظ خاصا قدیم بھی ہے اور اس کے ساتھ محاورے وغیرہ بھی وابستہ ہیں۔ Block کے پہلے معنی ''لکڑی کا ایک ٹھوس ٹکڑا'' بیان کرنے کے بعد لکھا ہے کہ اس لفظ کو اکثر بے حسی، بے عقلی، کم عقلی کی تشبیہ کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ پھر مثالیں لکھی ہیں۔ پھر ایک متروک معنی درج کرنے کے بعد لکھا ہے کہ بعض متروک کہاوتی روزمرہ یعنی Pharases میں اسے بھوسے Straw کے متضاد کے طور پر بھی استعمال کیا گیا ہے۔ پھر مثالیں درج کی ہیں۔ پھر ایک اور معنی درج کر کے اس سے متعلق ایک محاورہ لکھا ہے: Beetle and the Block اور کہا ہے کہ اسے Beetle کے ذیل میں دیکھیے۔ پھر ایک معنی لکھے ہیں، ''کوئی ٹھنٹھ نما چیز جس کی مدد سے گھوڑے پر چڑھا یا اترا جائے'' اور لکھا ہے کہ اس مفہوم میں استعاراتی استعمال بھی ہوا ہے (یعنی Block اور Horse کو یک جا کر کے استعارہ بھی بنایا گیا ہے۔) پھر اور معنی لکھ کر یہ لکھا ہے کہ ہیٹ کے قالب Mould کو بھی کہتے ہیں، اس لیے استعارۃً ''ہیٹ'' کے فیشن یا طرز کو بھی Block کہا جاتا ہے۔ پھر حجاموں کی اصطلاح کے طور پر Barber's Block کے معنی ''مصنوعی بالوں والی ٹوپی'' لکھے ہیں۔ پھر لکھا ہے کہ اس سے تبادلہ ہوکر Slang میں Block کے معنی ''سر'' ہو گئے۔ کچھ معنی اور بیان کرنے کے بعد جہاز رانوں کا روزمرہ (Phrase) دیا ہے Black & Block اور اس کی مثال دی ہے۔ پھر بہت سی حرفتوں کے اصطلاحی معنی دیے ہیں۔ پھر ایک

معنی اور دے کر لکھا ہے کہ اس سے روزمرہ بنتا ہے In-Block یعنی ''سب سے سب'' بہ حیثیت مجموئی''۔ اس کے بعد ایک اور معنی دے کر لکھا ہے کہ اب یہ معنی محض ایک محاورے Stumbling Block میں باقی رہ گئے ہیں۔ پھر ایک معنی دے کر ایک روزمرہ Erratic Block لکھا ہے۔ کچھ معنی اور دینے کے بعد Block کے مجازی معنی بیان کیے ہیں۔ پھر ان سے متعلق روزمرہ درج کیے ہیں مثلاً a Chip of the Old Block پھر اس کے بعد میں مزید اصطلاحی معنی لکھے ہیں۔ سب سے آخر میں بعض الفاظ لکھے ہیں جو Block کے ساتھ کسی اور لفظ کو ملا کر بنتے ہیں۔

ظاہر ہے کہ .O.E.D کا طریق کار ارباب لغت سے ذرا مختلف ہے۔ لیکن اس سے ارباب ''لغت'' پر کوئی حرف نہیں آتا۔ بنیادی بات یہ ہے کہ .O.E.D نے محاوروں، استعاراتی استعمال، روزمرے، کہاوتوں کا اندراج تو کیا ہے لیکن ادھر ادھر کے فقرے، جن کے معنی سیاق و سباق کے بغیر نامکمل رہتے ہیں، نظر انداز کر دیے ہیں، چنانچہ .O.E.D میں اس قسم کے فقرے مثلاً Block of Gold یا Road Block وغیرہ (یا جن کے معنی Block سے واضح ہو سکتے ہیں اور جن میں کوئی خصوصیت روزمرہ یا محاورہ یا کہاوت کی نہیں ہے) درج نہیں ہیں۔ اس کے برخلاف ارباب ''نور'' و ''آصفیہ'' اور علی الخصوص ارباب ''لغت'' نے اندھا دھند ایسے فقرے درج کیے ہیں جو ہرگز لغت نہ بنتے بشرطیکہ ان کے ذہنوں میں ''لفظ''، روزمرہ''، ''محاورہ'' اور ''ضرب المثل'' کی تعریف واضح ہوتی۔ چند مثالیں بالکل سرسری ورق گردانی کے بعد مزید نقل کرتا ہوں:

نور: آنکھیں رو رو کے سجانا، آنکھیں روتے روتے سوج جانا، آنکھیں رورو کے لال کرنا، آنکھیں قدموں پر ملنا (اس کو قدم بہ معنی پانوں کی تقطیع میں جگہ مل سکتی تھی) آواز پا (آواز کے معنی پانوں کی آہٹ پہلے ہی لکھ چکے ہیں) آواز سنانا آواز صور (اسے ''صور'' کی تقطیع میں شاید جگہ مل سکتی تھی) آواز غیب (اسے شاید ''غیب'' کی تقطیع میں جگہ مل سکتی تھی) آواز قدم، آواز کان تک پہنچانا، آواز گرجنا، آواز گریہ، آواز میں رعشہ ہونا۔ آواز نکلنا کے معنی ''صدا، ہانک، پکار'' پہلے ہی لکھ چکے ہیں۔)

لغت: آنکھوں پر غفلت کا پردہ پڑنا ر پردے پڑنا (آنکھوں پر پردہ۔ پردے پڑنا پہلے درج کر چکے ہیں) آنکھ کا اندھا، آنکھوں کی اندھی، آنکھ کار کی کیچڑ (اس کی جگہ ''کیچڑ'' کی

تقطیع میں ہونا چاہیے تھا) آنکھ کی سیل، آنکھوں کی سیل (ان کی جگہ ''سیل'' کی تقطیع میں تھی) آنکھ کی گردش۔ آنکھ سے ٹپ ٹپ آنسو ٹپکنا، چلنار گرنا۔ آواز بازگشت (اس کی جگہ ''بازگشت'' کی تقطیع میں تھی) آواز پا، آواز پر لبیک کہنا، آواز پیدا ہونا، آواز خندہ، آواز درا، آواز غیب، آوازم گونجنا (اس کی سند میں'' امیراللغات '' کا جملہ دیا ہے، جس سے مکان کا گونج اٹھنا ظاہر ہوتا ہے: ''کیا آواز ہے کہ سارا مکان گونج اٹھا'') اگر اس طرح مصادر لگا کر اندراجات کرنا ہیں تو ''آواز پھیلنا'' کیوں چھوڑ دیا؟ ''آواز آنا''، آواز جانا'' تک تو لکھ دیا ہے۔

حاصل کلام یہ کہ اسناد و مصادر کے معمولہ میل (Combination) اور ہر طرح کے معمولہ معانی والے فقرے درج کرنے سے لغت کا حجم تو بڑھ سکتا ہے لیکن زبان کی خدمت نہیں ہو سکتی۔ اگر اسناد و مصادر کے میل اور اسناد کی صفات دکھانا ہی منظور تھا تو ''بہار عجم'' کی طرح ایک ہی تقطیع میں سب کو درج کر دیتے کہ اس اسم کے ساتھ فلاں فلاں مصادر مستعمل ہیں یا پھر اس فہرست کو اس حد تک مکمل بناتے کہ کسی قسم کے شک کی گنجائش باقی نہ رہتی۔ مثلاً ''آواز پھیلنا''، ''آواز ابھرنا''، ''آواز پکڑنا''، ''آواز پڑنا''، ''آواز اچھلنا'' وغیرہ نہ لکھ کر صاحبان ''نور'' و ''لغت'' نے زبان اور طالب علم کے ساتھ دو زیادتیاں کی ہیں۔ طالب علم یا تو سمجھے گا کہ ''لغت'' اور ''نور'' میں مندرج فہرستیں مکمل ہیں، اس لیے ''آواز پھیلنا'' وغیرہ اردو میں نہیں ہیں۔ یا پھر وہ یہ سمجھے گا کہ چونکہ ان میں ''آواز پھیلنا'' وغیرہ نہیں ہیں، اس لیے فہرستیں نامکمل ہیں اور ''آواز بولنا''، ''آواز پکارنا''، آواز بہانا'' وغیرہ بھی ممکن ہیں۔ مطلب یہ ہوا کہ یا تو یہ فہرست بالکل مکمل ہوتی (ظاہر ہے کہ یہ ممکن نہیں ہے) یا صرف اصلی محاورے اور روزمرے درج کر دیے جاتے تاکہ قیاس کی گنجائش رہ جاتی لیکن غلط فہمی کا امکان رفع ہو جاتا۔ موجودہ صورت میں الفاظ کے جو دریا ان لغات میں بہائے گئے ہیں ان میں علم اور طالب علم دونوں کا سفینہ غرق ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ لغت اور غیر لغت میں فرق نہ کرنے کی بڑی وجہ ارباب ''لغت'' اور صاحب ''نور'' کی لاعلمی نہیں، بلکہ اس مناسبت اور موانست کی کمی ہے جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے۔ لغت نگار اہل زبان ہو یا نہ ہو، اس کو اگر زبان کے ساتھ مناسبت نہیں ہے تو وہ کامیاب نہیں ہو سکتا۔ امیر مینائی سے بڑھ کر اہل زبان کون ہوگا، اور نظیر اکبرآبادی سے بڑھ کر کم ہی شاعروں نے نئے نئے لفظ استعمال کیے ہوں گے۔اس کے باوجود امیر مینائی نے ''امیراللغات'' مرتب کرنے کے دوران ایک خط میں

لکھا ہے کہ نظیر اکبرآبادی کے کلام نے انھیں ایک لفظ کا بھی فائدہ نہیں دیا۔ ایسے اہل زبان میں لغت نویسی کی لیاقت معلوم! لغت اور غیرلغت میں فرق کرنے سے متعلق مسئلہ یہ بھی ہے کہ لغت کو کہاں درج کیا جائے۔ اس سلسلے میں ''نور'' اور ''لغت'' کے بعض مسامحات کی طرف اشارہ کرچکا ہوں۔ ایک اور مثال سے اپنی بات مزید واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ اس میں بعض اور نکات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔

مصدر ''چلنا'' کے ایک مجازی معنی ہیں، ''شروع ہونا'' اب اس کے ساتھ بعض دوسرے مصادر کی تصریفی شکل لگا کر اس مصدر میں بیان کردہ عمل کے شروع ہونے کا مصدر بنتا ہے۔ مثلاً ''ہوچلنا'' (شام ہوچلی تھی) ''بھرچلنا'' (زخم بھر چلے ہیں)، ''ابھر چلنا'' (چوٹ کے نشان ابھر چلے ہیں) وغیرہ۔ ''نور'' اور ارباب ''لغت'' نے چلنا کے اس معنی پر غور نہیں کیا، اور ''ابھر چلنا'' کا علیحدہ لغت قائم کرکے معنی لکھے ہیں۔ ''نمو شروع ہونا۔ ترقی کرنے لگنا'' (''نور'') اور (۳) ترقی کرنے لگنا، حالت سنبھلنا (''لغت'') اس پر ''نور'' کا حوالہ دیا لیکن دو اور محاوراتی معنی نقل کرنے کے باوجود (جن کا ماخذ ''مہذب اللغات'' ہے) ارباب ''لغت'' نے معلوم نہیں کیوں، ''نور'' کے پہلے معنی (''نمو شروع ہونا'') نہیں درج کیے۔ یہ بات الگ رہی۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ''ابھر چلنا'' کے ان مفاہیم میں جو ''نور'' اور ''لغت'' سے میں نے نقل کیے ہیں، اصل مفہوم ''چلنا'' سے برآمد ہوتا ہے ''ابھر'' سے نہیں۔ میر کا شعر ہے:

نشان اشک خونیں کے اڑتے چلے ہیں

خزاں ہو چلی ہے بہار گریباں

فورٹ ولیم ۱۸۱۱ (کلیات، دیوان اول ۱۳۴)

دونوں مصرعوں میں ''چلنا'' کا مفہوم متحد ہے (شروع ہونا) اس کو نظرانداز کرنے کے باعث ''نور'' اور ''لغت'' نے ایک غیرضروری اندراج کر دیا ہے اور تاثر یہ پیدا کیا ہے کہ ''اڑچلنا''، ''ہوچلنا''، ''بھرچلنا'' وغیرہ زبان میں داخل نہیں ہیں۔ ''لغت'' کا تو پتہ نہیں، کیونکہ تقطیع ''بھ'' ان کے یہاں جلد سوم میں ہوگی، لیکن ''نور'' نے ''بھرچلنا'' درج نہیں کیا ہے۔ ''آصفیہ'' نے احسن بات کی ہے کہ ''چلنا'' کا مفہوم ''شروع ہونا'' بھی درج کیا ہے اور ''ابھر چلنا'' وغیرہ قسم کے گم راہ کن اندراج نہیں کیے۔ ''اڑچلنا'' کے تحت ''نور'' اور ''لغت'' نے گل

پر گل کھلائے ہیں۔ اول تو دونوں نے ''اڑنا شروع ہونا'' والے معنی نظر انداز کر دیے ہیں۔ دوم یہ کہ ''نور'' نے تین معنی لکھے ہیں، جن میں دو اگر بالکل نہیں تو تقریباً ایک سے ہیں۔ ایک دو معنی ''آصفیہ'' نے زائد بیان کیے ہیں اور ارباب ''لغت'' نے یہ غضب کیا ہے کہ ''آصفیہ''، ''نور'' اور ''پلیٹس'' کے حوالے سے مندرجہ ذیل معنی لکھے ہیں: (میں پوری عبارت نقل کرتا ہوں تاکہ کسی قسم کی غلط فہمی کا امکان نہ رہے۔)

محاورہ: (محاورہ) بدچلن ہونا، بدکرداری اختیار کرنا، آوارہ ہونا، اترانا

(فرہنگ آصفیہ ا: ۱۵۳؛ نوراللغات، ا:۳۱۵؛ پلیٹس)

اس بات سے قطع نظر کہ ''آصفیہ'' اور ''نور'' کے صفحہ نمبر غلط ہیں (ممکن ہے میرا ایڈیشن مختلف ہو) اور پلیٹس کا صفحہ نمبر نہیں دیا۔ ''بدچلن ہونا''، ''بدکرداری اختیار کرنا'' اور ''آوارہ ہونا'' نہ ''آصفیہ'' میں ہے نہ ''نور'' میں نہ پلیٹس میں۔ میرے ایڈیشن کے صفحہ ۱۵۲ پر ''آصفیہ'' میں ''بدراہ بننا''، ''بدچلنی اختیار کرنا'' ضرور درج ہے اور میرے ''نور'' کے ایڈیشن کے صفحہ ۲۷۲ پر ''آوارہ ہو جانا'' بھی درج ہے۔ پلیٹس (میرے ایڈیشن میں صفحہ ۴۴) کے یہاں بدچلن، آوارہ وغیرہ قسم کے معنی نہیں ہیں۔ ہاں ''اترانا'' اور ''کسی چیز میں بے حد مغرور ہو جانا'' ضرور ملتا ہے۔ ارباب ''لغت'' اس بات کو کس طرح ثابت کریں گے کہ ''آصفیہ'' اور ''نور'' کے حوالے سے جو معنی انھوں نے درج کیے ہیں، وہ وہی ہیں جو ''آصفیہ'' اور ''نور'' نے لکھے ہیں؟ الفاظ کا ذرا سا ہیر پھیر کر کے ارباب ''لغت'' نے معنی کچھ سے کچھ کر دیے۔ خود بھی گناہ کے مرتکب ہوئے، اور بے چاری ''آصفیہ'' اور ''نور'' کو بھی بدنام کیا۔ وہ صاحبان جو ''بدچلن ہونا'' اور ''بدچلنی اختیار کرنا'' اور ''آوارہ ہو جانا'' کو ایک سمجھتے ہوں، جو ''بدراہ بننا'' کا ترجمہ ''بدکرداری اختیار کرنا'' سمجھتے ہوں انھیں اردو کی پرائمری جماعت میں محمد حسین آزاد اور مولوی اسمٰعیل میرٹھی کی کتاب دوبارہ شروع کرنا چاہیے۔ (اور علمی بددیانتی کی سزا کے طور پر ''چلنا'' کے معنی ''شروع ہونا'' بھی ایک ہزار بار یاد کرنا چاہیے۔)

میں نے شروع میں لکھا تھا کہ لغت نگار کے سامنے بامعنی اور بے معنی الفاظ کا بھی مسئلہ ہوتا ہے، یعنی کون سے بے معنی الفاظ درج کیے جائیں اور کون سے ترک کیے جائیں؟ بے معنی الفاظ کئی طرح کے ہو سکتے ہیں:

ا۔ گھڑے ہوئے الفاظ، خواہ وہ محض تفریحاً بنا لیے گئے ہوں (جیسے منٹو کا ''فل فل

فوٹی''، 'لڑکی' کے معنی میں)، خواہ اصطلاحاً وضع کیے گئے ہوں، (جیسے Colour Blind کے لیے مولوی عبدالحق مرحوم کا ''رنگوندھا''۔) ایسے الفاظ اگر مروج نہیں ہوئے (خواہ انھیں کئی مصنفوں نے استعمال کیا ہو) تو وہ لغت نہیں بن سکتے۔

۲۔ وہ الفاظ جو مروج تو ہیں لیکن جن کی اصل نہیں معلوم، یا جن کی کوئی اصل نہیں، لہٰذا ان کے معنی سراسر سماعی ہیں۔ مثلاً ''چھچھالیدر''، ''کتاخصی''، ''لشٹم پشٹم'' اس طرح کے سب الفاظ لغت بنائے جائیں گے۔

۳۔ وہ الفاظ جو فجائیہ مفہوم یا کیفیت رکھتے ہوں، مثلاً ''ہاں''، ''ہیں'' اور ''ہی'' (''ہائیں'' کے معنی میں، خود ''ہائیں'' بھی اسی قسم کا فجائیہ ہے۔) ''اوہو'' ''اہاہا'' ''اخاہ'' وغیرہ، یہ سب لغت بنائے جائیں گے۔

۴۔ بچوں کے الفاظ۔ یہ کئی طرح کے ہو سکتے ہیں:

(الف) وہ آوازیں جو بچے اس وقت نکالتے ہیں جب انھیں بولنا نہیں آتا مثلاً، ''آغوں''، ''اکہ''۔ انھیں لغت بنانا چاہیے۔

(ب) وہ الفاظ جو بچے توتلے پن کی وجہ سے اصل تلفظ سے مختلف ادا کرتے ہیں، یا انھیں مختصر کر کے ادا کرتے ہیں، مثلاً ''چھپکلی'' کی جگہ ''چھکی''، ''بندر'' کی جگہ ''بن نن''، ''شیر'' کی جگہ ''چھیل''، ''کتا'' کی جگہ ''تتا'' (میں نے ایک بچے کو ''گائے'' کی جگہ ''جائے'' کہتے سنا ہے) ایسے الفاظ لغت نہیں بن سکتے، کیونکہ یہ مستقل نہیں ہیں۔ مختلف بچے مختلف طرح بولتے ہیں۔

(ج) وہ الفاظ جو بچے یا بڑے آپس میں کھیل یا دل بہلانے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ جیسے آنکھوں پر انگلیاں رکھ کر یا کسی کے پیچھے سے جھانک کر ''اجھاں'' کہنا، کھانے کو ''ہپا'' کہنا۔ چونکہ یہ الفاظ مستقل ہو چکے ہیں، اس لیے انھیں لغت میں آنا چاہیے۔

(د) وہ الفاظ جو صرف بچوں کے مخصوص ہیں، جیسے پانی کو ''مم'' کہنا؛ رفع حاجت کرنے کو ''لہنبہ کرنا'' یا محض ''لہنبہ'' یا ''چھی کرنا'' کہنا۔ یہ

الفاظ بھی مستقل ہو چکے ہیں اور انھیں لغت میں آنا چاہیے۔

(ہ) وہ الفاظ جو بچے آپس میں کھیل کے وقت (یا کھیل کے نام بیان کرنے کے لیے) استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً اکڑ بکو بمبے بو، اسی نوے پورے سو، سو میں لگا دھاگا، چور نکل کر بھاگا'' وغیرہ۔ اس طرح کے الفاظ اور فقرے لغت میں درج ہونا چاہیے۔

یہ بات ملحوظ خاطر رہے کہ بعض ترقی یافتہ زبانوں (مثلاً جاپانی) میں بچوں کی مستقل زبان ہوتی ہے جسے وہ بارہ برس کی عمر تک استعمال کرتے ہیں۔ اردو میں مستقل زبان تو نہیں ہے، لیکن (جیسا کہ اوپر کی مثالوں سے واضح ہوتا ہے) بہت سے مستقل الفاظ اور فقرے ضرور ہیں، یہ زبان کا بہت اہم حصہ ہیں۔ انھیں نظر انداز نہیں ہونا چاہیے۔

مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں ''آصفیہ''، ''نور'' اور ''لغت'' تینوں ناکافی اور نامکمل نظر آتی ہیں۔ ''الف'' اور ''ب'' کی تقطیع میں آنے والے شق نمبر دو مندرجۂ بالا کے بعض الفاظ، جن سے یہ تینوں لغات خالی ہیں، حسب ذیل ہیں:

انڈ بنڈ۔ بڑ بک۔ اکٹھ باسٹھ

اسی تقطیع کے بعض فجائیہ الفاظ جو بعض میں ہیں، اور بعض میں نہیں، حسب ذیل ہیں: ''اخاہ''، ''اخوہ'' (''آصفیہ'' میں نہیں)، ''اخوہ'' (''نور'' میں نہیں) ''بک'' یا ''بھک'' (دونوں غالباً ''بھاگ'' سے بنے ہیں) (''آصفیہ''، ''نور''، ''لغت'' تینوں میں نہیں) ''آئیں'' (''ایں'' کی تشدید: ''آصفیہ''، ''نور''، ''لغت'' تینوں میں نہیں)

بچوں کی بولی والے الفاظ اور فقرے جو اس تقطیع میں آتے ہیں تقریباً سب کے سب ان لغات سے غائب ہیں، حتیٰ کہ ''اکڑ بکو بمبے بو'' تک نہیں جس میں مجروح سلطان پوری فلمی گانا بھی لکھ چکے ہیں۔

معلوم ہوا کہ بے معنی الفاظ جو لغت بننے کے لائق ہیں ہمارے تینوں اہم لغات کے ارباب حل و عقد نے اکثر نظر انداز کردیے ہیں۔

میں نے بھی عرض کیا ہے کہ لغت نگار کو ایک ہی لغت پر بھروسا نہ کرنا چاہیے۔ اس اصول کو سب سے زیادہ نظر انداز کرنے والے ارباب ''لغت'' ہیں۔ انھوں نے کئی الفاظ محض

''جامع اللغات'' یا ایسے ہی کسی ایک لغت کے حوالے سے درج کیے ہیں۔ بعض الفاظ میں تو انھوں نے ایسی ٹھوکر کھائی ہے کہ توبہ بھلی۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

اسپینی مکھی: ایک قسم کی آبلہ انگیز مکھی جسے خشک کرکے بطور دوا استعمال کرتے ہیں۔ ہسپانوی مکھی، اسپینش فلائی۔

اس کے بعد سرسید کا ایک جملہ نقل کیا ہے، جس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ اسپینی مکھی ''ایک قسم کی آبلہ انگیز مکھی ہوتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے ارباب ''لغت'' نے مولوی عبدالحق صاحب مرحوم کے انگریزی اردو لغت میں Spanish Fly کا غلط مطلب ''ہسپانوی مکھی'' دیکھا اور سند کی تلاش میں نکل پڑے۔ سند ملی تو معنی قیاس کر لیے۔ اگر وہ آکسفورڈ کی چھوٹی والی ڈکشنری بھی دیکھ لیتے تو انھیں معلوم ہو جاتا کہ Spanish Fly ایک پاؤڈر ہوتا ہے، جس کو قوت باہ کے لئے، اور بول آوری کے لیے بھی دوا کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ایک کیڑا بھی Cantharis نام کا ہوتا ہے جس سے یہ دوا برآمد ہوتی ہے لیکن لفظ fly کے معنی یہاں ''مکھی'' نہیں ہیں۔

اسپینیل: ایک ولایتی کتا جس کے کان اور بال لمبے ہوتے ہیں۔

یہ معنی ''جامع اللغات'' کے حوالے سے درج کیے گئے ہیں۔ خدا معلوم کیا قباحت ہو جاتی اگر کسی معمولی انگریزی ڈکشنری کو بھی ملاحظہ فرمالیتے۔ بہت سے کتوں کے کان اور بال لمبے ہوتے ہیں، اس میں اسپنل کی کیا تخصیص ہے؟ اور ہر اسپنل کے بال لمبے بھی نہیں ہوتے، صرف کاکر اور واٹر اسپنل کے بال لمبے ہوتے ہیں ۔اور اسپنل ولایتی نہیں، بلکہ جیسا کہ نام ہی سے ظاہر ہے، ہسپانوی النسل کتا ہے۔ جتنی معلومات فراہم کیں، سب غلط یا گم راہ کن۔ تقریباً وہی حال کر دیا جو بے چاری ہسپانوی مکھی کا کیا تھا۔

بروکیڈ: جامہ وار، زربفت، کمخواب

تین قسم کے کپڑے ایک ''بروکیڈ'' کے معنی میں، جو نہ اردو کا لفظ ہے، اور نہ ہی کپڑے کی کوئی مخصوص قسم ہے، بس اس لیے لکھ دیے کہ کوئی نہ کوئی تو صحیح بیٹھ جائے گا۔ یہ معنی شاید کسی دیہاتی بزاز سے پوچھ کر لکھے ہیں، ورنہ کسی معمولی انگریزی ڈکشنری میں دیکھ لیتے تو معلوم ہو جاتا کہ بروکیڈ ہر اس کپڑے کو کہتے ہیں جس پر Pattern ابھرا ہوا ہو اور ہر

اس ہندوستانی کپڑے کو کہتے ہیں جس میں سونے چاندی کے تار لگے ہوں، یعنی زربفت اور کمخواب۔ اردو لفظوں کا انگریزی ترجمہ کرکے اردو کے لغت میں شامل کرنا اور پھر معنی غلط لکھنا، ارباب ''لغت'' ہی کے بس کا روگ ہے۔ یہی حال رہا تو ''لغت'' کے اختتام تک انگریزی کے صدہا الفاظ اردو سے ترجمہ ہوکر دوبارہ اردو لغت کی زینت بن جائیں گے۔ مجھے یقین ہے کہ اس منطق سے کام لیتے ہوئے صاحبان ''لغت'' نے ''کوکونٹ''، ''ٹائگر''، ''روز'' وغیرہ بھی شامل کر لیے ہوں گے۔ ایسی حرکتیں ''آصفیہ'' اور ''نور'' نے بھی کی ہیں، مگر شاذ۔ اس کے علاوہ ان لوگوں پر انگریزوں کی دھونس بھی تھی۔ وہ یہ دکھانا چاہتے تھے کہ انگریزی کے بے شمار الفاظ اردو میں دخیل ہو گئے ہیں (ورنہ ''بورڈ آف ریوینیو'' ''بل'' بہ معنی ''ہنڈی''، ''قبض الوصول''، ''بک'' بہ معنی ''کتاب'' وغیرہ کا اردو کے لغت میں کیا محل؟ اسی دھونس میں ''آصفیہ'' نے ''بگھی'' اور ''بالٹی'' تک کو انگریزی کی سند دے دی۔ انگریزی Buggy کے بارے میں O.E.D. کا خیال ہے اس کی اصل نامعلوم ہے، لیکن اسے ہند۔ انگریزی ماننے کی کوئی وجہ نہیں۔ پلیٹس ''بگھی'' کو ہندی کہتا ہے اور ''بالٹی'' کے بارے میں کہتا ہے کہ مراٹھی میں یہ ''بلٹی'' ہے۔) خیر ''آصفیہ'' اور ''نور'' پر انگریزی اور انگریزوں کی دھونس سمجھ میں آتی ہے لیکن ارباب ''لغت'' کو انگریزی الفاظ کیوں اس قدر مرغوب ہیں؟ اور مرغوب ہیں تو ان کے صحیح معنی کیوں نہیں لکھتے؟ یہ ساری قباحتیں لفظ کی صحیح تعریف متعین نہ کرنے اور معنی و مرادف کی ضروری تحقیق سے گریز کرنے کے باعث پیدا ہوئی ہیں۔

اب الفاظ کو ترتیب سے جمع کرنے کے مسئلے پر آیئے۔ یہاں بھی ''نور''، ''آصفیہ'' اور ''لغت'' اپنی اپنی راہ پر گامزن ہیں۔ الفاظ کی ترتیب کے مندرجۂ ذیل طریقے ممکن ہیں۔ لغت نگار کو ضروری ہے کہ ان پر غور کرکے وہ طریقہ اپنائے جس میں لغت کے قاری کو سہولت ہو، اور جو زبان کے مزاج اور تاریخی پس منظر سے ہم آہنگ بھی ہو۔ بہر حال وہ طریقے یہ ہیں:

ا۔ الفاظ کو کسی ترتیب کے بغیر درج کر دیا جائے۔ اس میں مشکل یہ ہے کہ اگر لغت میں دس ہزار الفاظ ہیں تو کسی ایک لفظ کا فوراً مل جانا دس ہزار کے مقابلے میں ایک کا امکان رکھتا ہے۔ اور اگر لغت بہت ضخیم ہے تو امکان بعید تر ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ طریقہ انتہائی غیر منظم اور طالب علم کے لیے تکلیف دہ ہے۔ (بعض قدیم فارسی لغات میں یہی کیا گیا ہے۔)

۲۔ الفاظ کو آخری حرف کے اعتبار سے جمع کیا جائے مثلاً ''دل''، ''مجمل''، ''عنادل''، سب یک جا کر دیے جائیں۔ اس طریقے میں ڈھونڈنے والے کی مشکل کم ہو جاتی ہے لیکن اگر کسی تقطیع میں پانچ سو الفاظ ہیں تو مطلوبہ لفظ کا فوراً مل جانا پانچ سو کے مقابلے میں ایک کا امکان رکھے گا اور محاوروں، روزمروں اور ضرب الامثال وغیرہ کے درج کرنے میں بہت مشکل ہوگی۔

۳۔ الفاظ کو آخری اور پہلے دونوں حروف کے اعتبار سے جمع کیا جائے۔ مثلاً الف مع لام کی تقطیع الگ ہو اور الف مع واؤ الگ ہو۔ یہ طریقہ اچھا ہے لیکن اس میں محاوروں، روزمروں وغیرہ کا اندراج آسانی سے نہیں ہو سکتا، کیوں کہ ایک ہی محاورے کی کئی شکل ہو سکتی ہیں، اس طریقے کی رو سے انھیں الگ الگ درج کرنا ہوگا۔

۴۔ الفاظ کو آخری اور پہلے دونوں حروف کے اعتبار سے جمع کیا جائے اور پھر اس کے اندر ترتیب یہ ہو کہ پہلے حرف کے بعد والے حرف کا بھی لحاظ رکھا جائے مثلاً الف مع لام میں ''امل'' پہلے آئے اور ''اول'' بعد میں (کیونکہ ''امل'' میں ''الف'' کے بعد ''میم'' ہے جو ''واؤ'' سے پہلے آتا ہے) یہ طریقہ بہت احسن ہے کیونکہ اس میں قافیے بھی جمع ہو جاتے ہیں۔ (''منتخب اللغات'' میں ایسا ہی کیا گیا ہے۔) لیکن محاوروں، روزمروں وغیرہ کے لیے یہ طریقہ بھی نامناسب ہے، کیونکہ ایک طرح کے محاورے ایک جگہ نہیں ملیں گے۔ مثلاً ''آنکھ'' کی ضمن میں آنے والی کہاوت: ''آنکھ اوجھل پہاڑ اوجھل'' تو الف مع لام میں ملے گی، اور ''آنکھ ناک سے درست'' کا روزمرہ الف مع ت میں ملے گا۔ لہٰذا لغت کا ایک اہم تفاعل (ایک ہی طرح کے محاورے وغیرہ ایک جگہ درج کرنا) کم ہو جائے گا۔

۵۔ الفاظ کو حروف تہجی کے لحاظ سے مشترک حروف کے اصول پر جمع کرنا۔ مشترک اصول کا مطلب یہ ہے کہ الفاظ جمع کیے جائیں حروف تہجی کے اعتبار سے، اور ان کے اجتماع کی اندرونی ترتیب یہ ہو کہ جتنے حرف شروع میں مشترک آئیں ان کو نظر انداز کر کے پہلے حرف کے بعد مشترک حرف پر اجتماع کی بنیاد رکھی جائے۔ اس کی مثال ملاحظہ کیجیے:

مستور، مستطیل، مستار، مستبشر، مسطیر

یہ سب الفاظ میم کی تقطیع میں درج ہوں گے۔ چونکہ ان سب کے شروع میں م، س، ت مشترک ہے۔ اس لیے م، س، ت کو نظر انداز کر کے دیکھا جائے کہ ان کے بعد پہلا حرف کون سا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ''مستبشر'' میں ''ب'' پہلے ہے، ''مستار'' میں ''الف'' پہلے سے ہے، ''مسطیر'' اور ''مستطیل'' میں ''ط'' پہلے ہے اور ''مستور'' میں ''واؤ'' پہلے ہے، لہٰذا ترتیب یوں بنے گی:

مستار، مستبشر

اب دیکھا گیا کہ ''مستطیل'' اور ''مسطیر'' میں م، س، ت کے بعد ''ط'' اور ''ی'' بھی مشترک ہیں۔ اس لیے اس کی ترتیب ''ی'' کے بعد والے حرف کے اعتبار سے ہوگی۔ یعنی ''مستطیل'' بعد میں اور ''مسطیر'' پہلے اور ''مستور'' سب سے بعد آئے گا۔ یعنی اولین ترتیب تو پہلے حرف ''م'' کے لحاظ سے ہوئی اور باریک ترتیب ''م'' کے بعد مشترک آنے والے حرف کو نظر انداز کر کے ان کے بعد والے پہلے حرف کے لحاظ سے یوں ہوگی:

مستار، مستبشر، مسطیر، مستطیل، مستور

اس ترتیب میں مزید باریکی پیدا کرنے کے لیے زیر، زبر، پیش کا بھی لحاظ رکھ سکتے ہیں۔ یعنی (مثلاً) ''م زبر'' والے الفاظ کو پہلے رکھا جائے، ''میم زیر'' والے کو اس کے بعد اور ''میم پیش'' والے کو سب کے بعد۔

ظاہر ہے کہ یہ طریقہ نمبر ۵ (اس مزید باریکی کے ساتھ جو اوپر بیان ہوئی) بہترین ہے۔ لیکن بنیادی شرط یہ ہے کہ ترتیب حروف تہجی کے اعتبار سے ہو۔ اس لیے حروف تہجی کی تعریف طے کرنا ضروری ہے۔ لیکن یہ کام آسان نہیں ہے۔ حروف تہجی کی عام تعریف تو یہ ہے کہ ہر وہ حرف جس سے کوئی لفظ شروع ہو سکتا ہو حروف تہجی ہے۔ لیکن اردو کے بعض حروف تہجی مثلاً ہمزہ، چھوٹی یے، بڑی یے، ڑ، اس تعریف پر پورے نہیں اترتے۔ پھر حروف تہجی اس حرف (یا حرفوں کے اس مجموعے) کو کہہ سکتے ہیں، جو کسی ایک آواز کو ظاہر کرے (یعنی Phoneme)۔اس میں مشکل یہ ہے کہ بہت سے Phoneme ایسے ہوتے ہیں جو محض سننے میں آتے ہیں اور ان کی قیمت بدلتی رہتی ہے۔ (مثلاً ''گڑھا'' بروزن ''فَعَل'' میں ''ڑ'' اور ''ہ''

ملا کر ایک فونیم بنتا ہے لیکن اس کی قیمت وہ نہیں جو ''گاڑھا'' میں ''ڑ'' کی ہے، اگرچہ اس سے مشابہ ہے) لہٰذا Phoneme کو حرف تہجی فرض کرنا ممکن نہیں۔ ایک اور مثال ''لہر'' جیسے الفاظ میں ''ل زبر'' کا سا تلفظ ہے، اس میں زبر ہے بھی اور نہیں بھی۔ اگر حرف تہجی کو کسی نظام تحریر کا قلیل ترین ٹکڑا مانا جائے، جو کسی آواز کو ظاہر کرتا ہے (یعنی Craphem کو) تو مشکل یہ آتی ہے کہ اردو کے بہت سے مخلوط آوازوں والے مجموعوں (''چولھا'' میں ''لھ''، ''دودھ'' میں ''دھ'' وغیرہ کو بھی حرف تہجی ماننا پڑے گا اور اگر ''گ ھ''، ''ب ھ'' وغیرہ کو حرف تہجی مانا جائے تو ''دھ پیش''، ''گ ھ پیش'' کو حرف تہجی مان کر ان کی الگ تقطیع کیوں نہ قائم کی جائے؟

بنیادی بات یہ ہے کہ حروف تہجی کا تعین اور تنظیم صوتیات یا علم تحریر کی بنا پر نہیں بلکہ رواج اور روایت اور تاریخ کی بنا پر ہے۔ اس رواج اور روایت اور تاریخ میں تبدیلی کرنا لغت نگار کا کام نہیں۔ اس کا یہ بھی منصب نہیں ہے کہ وہ زبان میں نئے حروف تہجی قائم کر دے۔ چنانچہ لغت نگار نہ تو یہ کر سکتا ہے کہ وہ دال کو بعد میں رکھے اور ڈال کو پہلے؛ اور نہ یہ کر سکتا ہے کہ حروف تہجی کی وہ فہرست جو زمانہ قدیم سے چلی آ رہی ہے، اس میں اضافہ یا تخفیف کرے۔ حروف تہجی کی فہرست میں اضافہ کرنا یا ان کی مروجہ ترتیب کو بدلنا، دونوں ہی باتیں انتشار اور اشکال کو راہ دیتی ہیں۔ لغت نگار چونکہ الفاظ کو حروف تہجی کے اعتبار سے جمع کرتا ہے (یعنی جس حرف سے جو لفظ شروع ہو اسے اس حرف کی تقطیع میں رکھتا ہے) اس لیے اس کا اصول یہ ہونا چاہیے کہ وہ ان حروف تہجی کو نظر انداز کر دے جن سے کوئی حرف شروع نہیں ہوتا (مثلاً ہمزہ اور ڑ) لیکن ان کو نظرانداز کرے جو حرف کے شروع میں آتے ہیں خواہ وہ کسی شکل میں آئیں، اس حساب سے دیکھا جائے تو لغت میں جمع کیے جانے والے الفاظ مندرجۂ ذیل فہرست اور ترتیب پر جمع ہوں گے:

ا، ب، پ، ت، ٹ، ث، ج، چ، ح، خ، د، ڈ، ذ، ر، ز، ژ، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ق، ک، گ، ل، م، ن، و، ہ، ی

اور دوسرا اصول یہ ہوگا کہ اگر لفظوں کے شروع میں کئی حرف مشترک ہیں تو شروع کے حروف کی تقطیع کا لحاظ رکھتے ہوئے، مشترک حروف کو نظر انداز کر کے، ترتیب کی بنیادی مشترک حروف کے بعد جو حرف سب سے پہلے آئے گا، اس پر رکھی جائے گی۔ چنانچہ اگر کسی لفظ کے شروع میں دو ''الف'' ہیں تو وہ ان تمام لفظوں سے پہلے آئے گا جن میں ایک ''الف'' ہو۔ اسی

طرح اگر کسی لفظ کے شروع میں دو ''جیم'' ہیں تو وہ اس لفظ کے پہلے درج ہوگا جس میں ''جیم'' کے بعد ''چ'' ہوگی۔

مندرجۂ بالا اصول کی روشنی میں دیکھیے تو ''آصفیہ''، ''نور'' اور ''لغت'' اپنی اپنی ڈفلی اپنا اپنا راگ الاپتی نظر آتی ہیں۔ ''الف مد'' کے بارے میں یہ سب کو معلوم ہے کہ یہ دراصل دو الف ہیں۔ اس لیے ظاہر ہے کہ وہ تمام الفاظ جن کے شروع میں ''الف مد'' ہو، ان لفظوں کے پہلے آئیں گے، جس میں صرف ایک ''الف'' ہے۔ 'آصفیہ'' نے ''الف مد'' کو نظر انداز کر دیا ہے اور ''الف'' کے بعد ''آ'' اور ''آ'' کے بعد ''اب'' اور ''اب'' کے بعد ''آب'' درج کیا ہے۔ یعنی ایک طرف تو وہ ''الف مد'' کو دو الف مان کر ''آ'' کو ''اب'' کے پہلے درج کرتی ہے، لیکن دوسری طرف ''الف مد'' کو دو الف میں مانتی اور ''آ'' کے بعد ''آب'' کی جگہ ''اب'' درج کرتی ہے۔ پھر ''آب'' کے بعد ''ابا'' درج ہے۔ ''ابا'' کے نیچے ''آبا'' اس کے بعد ''اباحت'' پھر ''آبادکار'' اس کے بعد ''آبادانی'' یعنی کسی قسم کے اصول کا پتہ ہی نہیں لگتا، جس کی روشنی میں لفظ تلاش کیا جائے۔ اگر ''الف مد'' کو دو الف نہیں فرض کرنا تھا تو ''الف'' کے بعد ''اب'' آنا چاہیے تھا نہ کہ ''آ''، موجودہ صورت میں ''آصفیہ'' کی ترتیب الفاظ ایسی ہے کہ کسی لفظ کے بارے میں یقین سے نہیں کہہ سکتے کہ وہ کہاں ملے گا؟ ''با'' کی تقطیع میں ''با'' کو مستقل لغت بھی قرار دیا ہے اور ''با'' لاحقے کے ساتھ آنے والے محض چودہ لفظ درج کیے ہیں جو ''باثر'' سے لے کر ''باوفا'' تک پھیلے ہوئے ہیں (اس فہرست میں ''باادب''، ''بامراد'' شامل نہیں ہیں) ''بے'' کا الگ لغت قائم کیا ہے۔ اس میں ''بے مزہ'' درج ہے لیکن ''با'' کی ضمن میں ''بامزہ'' درج نہیں ہے) ''بے دل'' ہے ''مگر'' ''بے جگر'' نہیں ہے۔ لیکن لطف مزید یہ ہے کہ ''بے'' کو لاحقہ مان کر اس کے تحت ''بے رخ ہونا''، ''بے غل وغش'' تو درج کیا ہے لیکن ''بے مات بھائی ربھن'' کا لغت الگ قائم کیا ہے اور اسے ''ب، ی، م، کی تقطیع میں لائے ہیں۔ معلوم ہوا ''آصفیہ'' کو ترتیب الفاظ کا کوئی خاص سلیقہ نہیں۔

''نور'' نے ''الف مد'' کو دو الف مانا ہے اور ''الف'' کے بعد ''آ'' اور ''آ'' کے بعد ''آب'' درج کیا ہے۔ ''نور'' نے ''الف'' کے عنوان سے تقطیع ہی الگ رکھ دی ہے اور اس کے بعد دوسری تقطیع شروع کر دی ہے جس کا عنوان ''الف مقصورہ'' ہے۔ اس طرح ''نور'' کا طریق کار ''آصفیہ'' کے مقابلے میں زیادہ عقلی اور بااصول ہے لیکن ''نور'' نے نہ

''الف مقصورہ'' کو لغت بنایا ہے نہ ''الف ممدودہ'' کو۔ اس لیے طالب علم ''الف ممدودہ'' سے ناواقف رہتا ہے اور الف مقصورہ کو حروف تہجی میں سے ایک مستقل حرف سمجھنے کی غلطی میں مبتلا ہو سکتا ہے۔ پھر 'نور' نے ''آ'' کو لاحقہ فرض کرتے ہوئے ''آبیٹھنا''، آبیے''، آپکڑنا'' وغیرہ سب کو ''آ'' کے تحت درج کیا ہے۔ حالانکہ ان محاوروں اور لغات میں ''آ'' کے معنی زیادہ تر روزمرہ اور سماعت پر مبنی ہیں۔ ''آ'' اس معنی میں لاحقہ نہیں ہے جس معنی میں ''بے'' لاحقہ ہے کیونکہ ''بے'' بہ طور لاحقہ ہر جگہ ''بغیر'' کے معنی رکھتا ہے اور ''آ'' بطور لاحقہ فرض کیا جائے تو اس کے بھی ایک ہی مستقل معنی (یعنی ''آنا کا امر'') فرض کرنا ہوں گے۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ ''آبے'' میں ''آ'' کے معنی استعاراتی اور مصدری ہیں۔ ان سب کو الگ الگ لغت بنانا چاہیے تھا، نہ کہ ''آ'' یعنی آنا کا امر'' کے ذیل میں۔ بہر حال ان معمولی فروگذاشتوں سے قطع نظر ''نور'' کی ترتیب الفاظ درست اور سہل الفہم ہے۔

افسوس یہ ہے کہ ارباب ''لغت'' نے عقلی گدوں کا جو سلسلہ باندھا ہے اس میں ترتیب الفاظ اور حروف تہجی کو بھی جکڑ لیا ہے اور ایسے ایسے گل کھلائے ہیں کہ عقل دنگ اور ہوش گم ہو جاتے ہیں۔ سب سے پہلی زیادتی تو انھوں نے یہ کی ہے کہ بزعم خود Phoneme کو حروف تہجی کا درجہ بخش دیا ہے۔ لہٰذا ان کی فہرست کوئی دو ہاتھ لمبی ہو گئی ہے اور اس میں ''آ''، ''رھ''، ''ڑھ''، ''مھ''، ''لھ'' جیسے ''حروف بھی شامل ہیں۔ خدا معلوم ''دوچشمی ھ'' کو کیوں چھوڑ دیا جس کے باعث ان مبینہ Phoneme میں سے اکثر کا وجود ممکن ہوا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اگرچہ ان میں سے بہت سے حروف لفظ کے شروع میں نہیں آتے لیکن چونکہ ان کا مستقل آوازی وجود ہے اس لیے ان سب کا ''مجرد حرف کے طور پر'' اندراج کیا گیا ہے، اور ان کا ''خاطر خواہ'' تعارف کرایا گیا ہے۔ اول تو ان سب آوازوں کا Phoneme ہونا ہی مشتبہ ہے، لیکن اگر یہ Phoneme ہیں بھی تو یہ کیوں ضروری ہے کہ وہ مستقل حروف بھی قرار دیے جائیں اور اس طرح حروف تہجی میں غیرضروری الفاظ کا اضافہ کیا جائے؟ اچھا اسے بھی مان لیتے ہیں کہ یہ مستقل حرف ہیں۔ لیکن ''رھ''، ''نھ'' (زبر کے ساتھ) مستقل حرف ہیں تو ''رِھ''، ''رُھ'' (زیر اور پیش کے ساتھ) اور ''نِھ''، ''نُھ'' (زیر اور پیش کے ساتھ) حرف کیوں نہ مانے جائیں؟ اس طرح تو ہمیں تمام ہکار آوازوں کے تین تین سٹ قائم کرنے پڑیں گے۔ پھر ان زیر اور پیش والے ''حروف'' کو کیوں ترک کیا؟ اچھا اسے بھی منظور کر لیا،

لیکن اگر تمام Phonemes کو حرف کا درجہ دینا ہے، تو ''بہن'' اور ''احمد'' جیسے الفاظ میں ''ہ'' کی جو آواز ہے اس کو حرف کا درجہ کیوں نہیں دیا؟ ''تابع'' اور ''طارق'' میں زیر کی آوازیں مختلف ہیں ان کو الگ حرف کیوں نہیں مانا؟ کسرۂ اضافت کو بھی الگ حرف کیوں نہیں مانا؟ ارباب ''لغت'' نے Phonemes اور Graphemes وغیرہ کا نام سن لیا ہے اور فرض کر لیا ہے کہ جتنی آوازیں ان کو سنائی دیتی ہیں، یا دکھائی دیتی ہیں وہ سب حرف ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ بہت سی آوازیں (جن میں سے بعض کی مثالیں اوپر درج ہوئیں) ان کو سنائی بھی نہیں دیتیں)۔

حروف تہجی اضافے کی یہ کوشش نہ صرف قبیح اور غیر ضروری ہے بلکہ غیر فطری اور غیر سائنسی بھی ہے، ''بھ''، ''پھ'' وغیرہ کو الگ حرف مان کر انھوں نے مزید زیادتی یہ کی ہے کہ ان کو ''بے'' کے بعد رکھا ہے۔ چنانچہ ''بڑا'' تو اپنی جگہ درج ہے، لیکن ''بڑھا'' کو ''بڑے'' کے بعد درج کیا ہے۔ ڈھونڈنے والا لاکھ سر مارے، اس کی سمجھ میں نہیں آئے گا کہ یہ ہو کیا رہا ہے؟ ہائے دوچشمی کو الگ حرف ماننے سے انکار بھی ہے، لیکن ہکار آوازوں والے Graphemes کو حروف تہجی کی فہرست میں سب سے آخر میں رکھنے پر اصرار بھی ہے۔ یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے؟

لیکن سب سے بڑی زیادتی ارباب ''لغت'' نے بے چارے ''الف'' کے ساتھ کی ہے۔ بڑے اعتماد سے کہتے ہیں: ''ہم نے اپنی پہلی جلد کا آغاز الف مقصورہ سے کیا ہے، جب کہ تمام دوسری لغات متداولہ... الف ممدودہ سے شروع ہوتی ہیں۔ دراصل الف ممدودہ دو الف کے برابر اور الف مقصورہ ہی کی موجودہ شکل ہے؛ لہٰذا ہمارے خیال میں اردو کا پہلا حرف مقصورہ ہی ہے۔'' اول تو یہی بیان محل نظر ہے کہ اردو کے تمام متداول لغات الف ممدودہ سے شروع ہوتے ہیں۔ ''آصفیہ'' کی افراتفری ہم دیکھ چکے ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ ''الف ممدودہ دو الف کے برابر'' اور ''الف مقصورہ ہی کی ممدودہ شکل ہے'' دو الگ الگ باتیں ہیں۔ اگر الف ممدودہ دو الف کے برابر ہے تو الف مقصورہ کی ممدودہ شکل کیسے ہو گیا؟ دونوں باتیں بہ یک وقت صحیح نہیں ہو سکتیں۔ مثلاً کیا آپ کہہ سکتے ہیں کہ جس حرف پر تشدید ہے وہ دو حرف کے برابر بھی ہے اور اس حرف کی مشدد شکل بھی ہے؟ ظاہر ہے کہ یہ بولنے میں دو حرف کے برابر لکھنے میں اور اس حرف کی شکل ہے۔ لیکن دونوں باتیں ایک نہیں ہیں۔ الف کا

تو معاملہ بھی دوسرا ہے۔ اگر الف "ممدودہ" کی تعریف یہ ہے کہ یہ "الف مقصورہ" کی ممدودہ شکل ہے، تو الف مقصورہ کی تعریف یہ کیوں نہ ہو کہ یہ "الف ممدودہ" کی مقصورہ شکل ہے؟ اہل منطق نے ایسی ہی تعریف کو Circular کہہ کر اس سے پناہ مانگی ہے؟ ہمارے یہاں اس استدلال کو دندان تو جملہ در دہانند/ چشمان تو زیر ابروانند سے تعبیر کرتے ہیں، یعنی "گز" کی تعریف یہ ہے کہ وہ پیمانہ جس میں تین فٹ ہوں، اور "فٹ" کی تعریف یہ کہ وہ پیمانہ جس کے تین مل کر ایک گز بنتا ہے۔ ارے صاحب اگر "الف ممدودہ" دو الف کے برابر ہے اور اگر "الف مقصورہ" ایک الف ہے، تو "الف ممدودہ" کو الف مقصورہ کی ممدودہ شکل" کہنے سے کیا مراد ہے؟

مصیبت یہ ہے کہ ارباب "لغت" نے الف مقصورہ کی تعریف کہیں درج نہیں کی ہے۔ "الف مقصورہ" کے اندراج میں تحریر فرماتے ہیں، "رجوع کیجیے، الف" "الف ممدودہ" کے ذیل میں بھی یہی لکھا ہے۔ چلیے "الف" کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ وہاں تحریر ہے۔ "الف کی دو صورتیں ہیں۔ مقصورہ اور ممدودہ، آخرالذکر کھینچ کر پڑھا جاتا ہے اور دو الفوں کے برابر ہوتا ہے اور اس کے اوپر ایک علامت (~) ہوتی ہے، جسے "مد" کہتے ہیں۔" اللہ اللہ، کیا تعریف بتائی ہے۔ خدا کے لیے ان سے کوئی پوچھے کہ "کھانا"، "روانہ"، "امداد" میں جو الف "کھ"، "واؤ" اور "دال" کے بعد آیا ہے وہ مقصورہ ہے کہ ممدودہ؟ اگر ممدودہ ہے تو اس پر مد کہاں ہے؟ اگر اس پر مد نہیں ہے تو اسے کھینچ کر کیوں پڑھتے ہیں؟ اور اگر مقصورہ ہے تو یہ الف کھینچ کر کیسے پڑھا جائے گا؟ "آصفیہ" میں "الف مقصورہ" کی تعریف لکھی ہے "چھوٹی آواز کا الف، وہ الف جو مد نہ رکھتا ہو۔" اور مثال میں "نانا" بھی درج کیا ہے۔ اب بے چارہ طالب علم کہاں جائے؟ کس لغت سے اپنا سر پیٹے؟ وہ کون سا "الف" ہے جو مقصورہ ہے اور اردو کا پہلا حرف بھی ہے، اور "نانا"، کھانا" جیسے الفاظ میں بھی آتا ہے؟ ظاہر ہے کہ حرف تہجی کی حیثیت سے الف مقصورہ یا ممدودہ کا کوئی وجود نہیں۔ کسی لفظ کے شروع میں ایک الف ہوگا، کسی کے شروع میں دو الف ہوں گے۔ دو الف والے لفظ پہلے بیان کیے جائیں گے (جیسا کہ اوپر بیان ہو چکا) ارباب "لغت" نے "اب" سے لغت شروع کیا ہے اور "اوہاں" پر جلد ختم کی ہے (خدا معلوم "اوہاں" کو "ایہاں" کے بعد کیوں رکھا ہے؟ کیا ان کے خیال میں "واؤ" کی جگہ "ی" کے بعد ہے؟) پھر انھوں نے "آ" کی تقطیع شروع کی ہے، سارا

معاملہ ہی پلٹ دیا۔ شاید ان کا خیال ہے کہ اگر نیا لغت ہے، تو اس میں بدعات کی کثرت لازمی ہے، ورنہ کیوں کر ثابت ہوگا کہ وہ فن سے واقف ہیں؟ حروف تہجی میں اضافہ اور ان کی بے اصول ترتیب ارباب ''لغت'' کے ناقابل دفاع اقدامات ہیں۔ بات لمبی ہوتی جارہی ہے۔ رات کم اور سوانگ بہت ہے۔ لیکن مزید چند نکات کی طرف اشارہ کیے بغیر کام پورا نہیں ہو سکتا۔ ارباب لغت کا خیال ہے کہ زبان میں مرادفات کا وجود نہیں۔ بعض الفاظ میں معنی کے اجزا ضرور مشترک ہوتے ہیں، لیکن دو ہم معنی الفاظ ممکن نہیں۔ یہ ادبی تنقید کا ایک کارآمد اصول ہے لیکن اس کا اطلاق لغت نگاری تو کجا، تنقید پر بھی مکمل طور پر نہیں ہوتا۔ (تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو ای۔ ڈی ۔ہرش کی کتاب The Aims of Interpretation جس میں اس نے ثابت کیا ہے کہ بعض حالات میں اور بعض مقاصد کے لیے دو عبارات بالکل متحد المفہوم ہوتی ہیں۔) لیکن یہ بات صحیح ہے کہ لغت نگار کو معنی، مرادف اور تعریف کا فرق ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ بہت سے الفاظ (خاص کر محاوروں، روزمروں اور کہاوتوں) کے معنی بیان کرنا کافی ہے۔ ان کی تعریف لاحاصل اور مرادفات اکثر غیر ضروری ہوتے ہیں۔ بہت سے الفاظ کا مرادف دیے بغیر کام نہیں بنتا۔ مثلاً ''شب'' کا مرادف ''رات'' دیئے بغیر چارہ نہیں۔ بعض اوقات مرادف اور معنی دونوں ایک ہی شے ہوتے ہیں۔ مثلاً ''طلوع آفتاب'' کا مرادف ''سورج کا نکلنا'' اس کے معنی بھی ہیں۔ یعنی مرادف ترجمے کا کام بھی کرتا ہے، اور معنی کا بھی ضرورت صرف اس بات کی ہے کہ معنی یا مرادف جو بھی بیان کیے جائیں، ان میں غیرضروری الفاظ نہ ہوں۔ غیرضروری افراط کی مثالیں ''آصفیہ''، ''نور'' اور ''لغت'' تینوں میں کثرت سے ہیں۔ لیکن ارباب ''لغت'' یہاں بھی گوے سبقت لے گئے (مثالیں اوپر درج کر چکا ہوں)۔

مرادف لکھنے میں مشکل اس وقت آتی ہے جب معنی اور مرادف اور ترجمے کی الگ الگ حیثیتوں پر غور کیا جائے۔ اکثر مرادفات ایسے ہوتے ہیں جو اصل لفظ کی جگہ استعمال نہیں ہو سکتے۔ مثلاً ''باپ'' کا مرادف ''اَب'' ہے، لیکن ''باپ'' کی جگہ ''اب'' استعمال نہیں ہو سکتا۔ ''دروازہ'' کا مرادف ''باب'' ہے لیکن ''دروازہ'' کی جگہ ''باب'' بہت کم استعمال ہو سکتا ہے۔ پھر بہت سے مرادف ایسے ہوں گے جو اصل لفظ سے مشکل ہوں گے یعنی ''دروازہ'' کے تحت محض ''باب'' لکھ دینے سے کام نہیں چلے گا، کیونکہ اغلب ہے کہ جس شخص کو ''دروازہ'' کے

معنی معلوم کرنا ہوں گے، وہ ''باب'' سے بھی ناآشنا ہوگا۔ پھر معنی بیان کرنے کے لیے ان الفاظ و محاورات و امثال میں خاص احتیاط کی ضرورت ہوگی، جہاں اصل لفظ یا محاورہ کی جگہ ان کے معنی بھی استعمال ہو سکتے ہیں۔ مثلاً ''سبز باغ دکھانا'' کی جگہ اس کے معنی ''لالچ دینا، فریب دینا'' بھی استعمال ہو سکتے ہیں۔ لیکن ''گل کھلنا'' کی جگہ اس کے معنی استعمال نہیں ہو سکتے۔ لغت نگار کو ان تمام باتوں کا لحاظ رکھنا ہوگا۔ خاص کر ایسے محاورے (جیسے گل ''کھلنا'') جن کے معنی خاصے وسیع ہوں، ان کے معنی اور مثال میں عام محاوروں سے زیادہ تفحص اور احتیاط کی ضرورت ہوگی۔

سب سے بڑا مسئلہ تعریف طلب الفاظ کا ہے۔ پرانے لغت نگار تو تعریف طلب الفاظ درج ہی نہیں کرتے تھے، یا محض ان کا عربی فارسی مرادف لکھ دیتے تھے، یا لکھتے تھے کہ ''معروف است''۔ چنانچہ ''بہار عجم'' جیسے لغت میں ''بت'' کے معنی ''صنم'' درج ہیں اور ''بت کدہ''، ''بتستان'' وغیرہ لکھ دیا ہے کہ ''ہر کدام معروف''۔ظاہر ہے کہ طالب علم پوچھ سکتا ہے کہ ''اگر معروف بودے من معانی ایں لغات را چرا جستجو کردے؟'' لیکن اصولی سوال یہ ہے کہ ایسے الفاظ جن کے معنی لوگوں کو عام طور پر معلوم ہوں، ان کو درج ہی کیوں جائے؟ اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ اس لیے درج کیا جائے کہ خدا معلوم یہ لفظ کب متروک ہو جائیں۔ (کس کو معلوم تھا کہ ''ٹک'' اور ''سیتی'' اور ''ہوز'' اور ''ہاڑ'' اور ''ذرہ'' بہ معنی ''ذرا'' جیسا کہ میر کے ہاں ہے۔ (خورشید میں بھی اس ہی کا ذرہ ظہور تھا) جیسے الفاظ متروک ہو جائیں گے؟ دوسرا جواب یہ ہے کہ لفظوں کے معنی بدلتے رہتے ہیں، شکلیں بدلتی رہتی ہیں۔ (مثلاً حاتم نے ''تاؤگے'' کو ''جلاؤگے'' اور ''دہے'' کو ''جلے'' کے معنی میں استعمال کیا ہے۔) اب ''تاؤ'' تو مستعمل ہے لیکن مصدری معنی میں نہیں۔ اور ''دہے'' کے مصدری معنی ہی مفقود ہیں۔ محرم کے دہے ضرور ہوتے ہیں۔ اسی طرح میر نے ''ناپیدا'' لکھ کر ''ناپید'' مراد لیا ہے۔ اب ''ناپیدا کنار'' تو مستعمل ہے لیکن مجرد ''ناپیدا'' کی جگہ صرف ''ناپید'' بولتے ہیں۔ الفاظ کو لغت میں درج کرنے کا ایک بڑا مقصد یہ بھی ہوتا ہے کہ انھیں محفوظ کر لیا جائے۔ خاص کر آئندہ زمانے والوں اور غیر اہل زبان طالب علموں اور لسانیات اور علم اللسان کے ماہروں کو قدم قدم پر الفاظ کی تحقیق کی ضرورت پڑتی ہے۔ لہٰذا وہ الفاظ بھی جن کے معنی اغلب سب لوگوں کو معلوم ہوں گے اور جن کے مرادفات خود اصل لفظ سے

مشکل ہو سکتے ہیں، ان کو لغت میں درج کرکے ان کی تعریف بیان کرنا ضروری ہے۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ یہ طے کرنا ہی بہت مشکل ہے کہ وہ کون سے الفاظ ہیں اور ان کے کون سے معنی ہیں جو اغلباً سب لوگوں کو معلوم ہوں گے۔ لہٰذا شمولیت کا اصول انتخاب سے بہتر ہے۔ تعریف بیان کرنا بڑی ٹیڑھی کھیر ہے۔ دو مثالوں سے بات واضح کرنا چاہتا ہوں۔

''آنکھ'': اس کی تعریف لغات زیر بحث میں یوں درج ہے:

آصفیہ: نین، نیتر، لوچن، دیدہ، چشم، بینائی کا آلہ

ظاہر ہے کہ ''آصفیہ'' نے تعریف کے نام پر ایک مہمل فقرہ (''بینائی کا آلہ'') لکھا ہے کیونکہ بینائی کا آلہ دوربین بھی ہے اور عینک بھی اور کوئی بھی ایسی چیز جس سے دیکھنے کا کام لیا جائے۔ مثلاً وہ شیشہ جسے گھڑی ساز یا جوہر تراش استعمال کرتے ہیں۔ لفظ ''آلہ'' خود بھی گم راہ کن ہے۔ اس اعتبار سے ''دانت'' کو کھانے کا آلہ'' اور ''پاؤں'' کو ''چلنے کا آلہ'' کہہ سکتے ہیں۔ جہاں تک سوال مرادفات کا ہے تو ''دیدہ'' ''آنکھ'' کا مرادف ہے بھی اور نہیں بھی۔ ایسے مرادف مزید گم راہ کن ہیں۔ مجرد ''دیدہ''، ''آنکھ'' کے معنی میں اردو میں نہیں آتا۔ مرکب شکلوں میں آتا ہے ہاں عورتوں کی زبان میں ''آنکھوں'' کے لیے ''دیدے'' مستعمل ہے۔ ''نین'' اور ''چشم'' صحیح مرادفات ہیں، لیکن ''نین'' اب متروک ہے۔ ''نیتر'' میں نے جدید اردو میں نہیں دیکھا، دکنی میں ہو تو ہو۔ غرض کہ صاحب ''آصفیہ'' کو ''آنکھ'' کی تعریف اور مرادفات دونوں میں دھوکا ہوا۔

نور: دیکھنے کا عضو

یہاں بھی وہی حال ہے۔ بس یہ کرم کیا ہے کہ مرادفات سے جان بخشی کرا دی لیکن ''دیکھنے کا عضو'' چہ معنی دارد؟ دیکھنے کا عضو، مگر کس کا؛ کس طرح کا؟ کیا شیشے کی آنکھ جس سے کچھ دکھائی نہیں دیتا، دیکھنے کا عضو ہے؟ اگر نہیں تو اسے ''آنکھ'' کیوں کہتے ہیں؟ دیکھنے کا اصل عضو تو آنکھ کا Lens اور پردہ یعنی Retina ہوتا ہے جس پر Cornea اور Lens مل کر عکس ڈالتے ہیں۔ یہ چیزیں نہ ہوں گی تو آنکھ پھر بھی رہے گی لیکن دکھائی کچھ نہ دے گا۔ پھر بہت سے Invertebrate جانداروں میں آنکھ اس طرح کی ہوتی ہی نہیں جیسی Vertebrates میں ہوتی ہے۔ بعض تو ایسے ہیں جن کے آنکھ ہی نہیں ہوتی بلکہ تکونی شکل کے

کئی Lens مل کر (جو دور دور ہوتے ہیں) ''آنکھ'' بناتے ہیں۔ لہٰذا یہ تعریف بھی نامکمل ہے۔

لغت: وہ عضو جس سے دیکھتے ہیں، آلۂ بصارت

یعنی صاحبان ''لغت'' نے ''آصفیہ'' اور ''نور'' کی مکھیوں کو پکڑ کر اپنے رنگ میں رنگ لیا اور اپنے پنجرے میں چھوڑ دیا ہے۔ تعریف بیان کرنے کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ جس شے کی تعریف کر رہے ہیں، اس کی جامع و مانع شکل بیان ہو جائے۔ ان تینوں لغات کی تعریفیں اس صفت سے خالی ہیں۔ صاحبان لغت نے شاید یہ اطمینان کر لیا ہے کہ .O.E.D میں Eye کی تعریف The Organ of Sight ہے۔ لہٰذا ہم بھی وہی کریں۔ وہ بھول گئے کہ "Organ" کے معنی ''آلہ'' نہیں اور Sight اور چیز ہے۔ ''دیکھتے ہیں'' یا ''بصارت'' اور چیز ہے۔ انگریزی میں تو جانور کی نظر کو بھی "Sight" کہتے ہیں۔ مثلاً The eagle has sharp sight یا The tiger has poor sight لیکن ہمارے یہاں کوئی نہیں کہتا کہ شیر کی بصارت کم زور یا عقاب کی بصارت تیز ہوتی ہے۔ اردو میں ایسے موقعوں پر ''نگاہ'' یا ''نظر'' استعمال کرتے ہیں۔ ارباب .O.E.D تو Sight کہہ کر صاف بچ گئے لیکن ہمارے لغت نویسان کرام Sight کا صحیح ترجمہ ''بصارت'' کرنے کے باوجود غلطی میں رہے۔ پھر O.E.D نے Invertebrate جانوروں کی Sight کو الگ سے بیان کیا ہے۔ Random House کے بڑے، یک جلدی لغت میں وضاحت کر دی گئی ہے کہ eye وہ حصۂ جسم ہے جس سے Vertebrate جان دار دیکھنے کا کام لیتے ہیں۔ ان تمام تفصیلات کے بغیر تعریف نامکمل رہتی ہے۔

دوسری مثال لیجیے: ''بال'' ۔اس کی تعریفیں ان لغات میں یوں درج ہیں:

آصفیہ: مو، شعر، رواں، رونگٹا، پشم، کیس

سبحان اللہ! تعریف کے چکر ہی میں نہیں پڑے۔ ''شعر'' عربی میں بال کے معنی میں ہے، اردو میں شاید کسی نے برتا ہو، اور اگر لکھا بھی ہے تو بہر حال ''بال'' ہے بہت زیادہ نامانوس، لہٰذا طالب علم کے لیے فضول ہے۔ ''رواں''، ''رونگٹا'' ''بال'' ہرگز نہیں ہے۔ ''پشم'' بعض جانوروں کے بال اور انسان کے موئے زہار کو کہتے ہیں۔ ''بال'' کے مرادف کے طور پر اس کو لکھنا سید احمد صاحب ہی کے بس کا روگ تھا۔ ''کیس'' اردو میں مستعمل ہی نہیں۔ اب لے دے کر ایک ''مو'' رہ گیا۔ جو مجرد ''بال'' کے معنی میں نہیں آتا، ہمیشہ مرکب آتا ہے، اس

سے تو اچھا تھا کہ ''بال'' بیچارے کو مونڈ دیتے، اندراج ہی نہ کرتے۔

نور: مو، رواں، رونگٹا

ظاہر ہے کہ جو باتیں ''آصفیہ'' کے بارے میں کہی گئی ہیں وہی یہاں بھی وارد ہوں گی، اس شکر گذاری کے ساتھ کہ ''شعر''، ''پشم'' اور ''کیس'' کو ترک کر دیا۔

لغت: رواں، رونگٹا، مو، پشم، ریشہ (حیوانات، نباتات کے جسم کا)

اس کو بھی ''آصفیہ'' اور ''نور'' پر قیاس کر لیجیے۔ کسی بھی لغت سے یہ واضح نہیں ہوتا کہ وہ لمبی لمبی سی باریک چیز جو انسانوں اور جانوروں کے جسم پر اگتی ہے، ''بال'' کہلاتی ہے۔ تینوں میں سے کسی نے واضح نہیں کیا کہ ''رواں'' اور ''بال'' کس طرح مرادف ہیں؟ ''رونگٹے کھڑے ہو جانا'' کی جگہ ''روئیں یا بال کھڑے ہو جانا'' کہاں کی اردو ہے؟ ''رواں رواں دعا دیتا ہے'' کی جگہ ''بال بال دعا دیتا ہے'' کس نے لکھا ہے؟ ''بال بال قرض میں بندھا ہے'' کی جگہ ''رونگٹا رونگٹا قرض میں بندھا ہے'' کہاں کی بولی ہے؟ قربان جایئے اس لغت نگاری کے۔

اب ایک آخری بات تاریخی اصول کے بارے میں عرض کرنا چاہتا ہوں۔ ''آصفیہ'' اور ''نور'' نے یہ جھگڑا ہی نہیں رکھا ہے۔ اس لیے صرف ''لغت'' پر اظہار خیال کروں گا۔ اس بات سے قطع نظر کہ اردو میں تاریخوں کا اس قدر فقدان ہے اور جو تاریخیں ہیں بھی ان کے تعین میں اس قدر جھگڑا ہے کہ تاریخی اعتبار سے الفاظ کے معنی یا ان کے استعمال کے ارتقا کا بیان کرنے کی کوشش بڑی حد تک ناکام ہی ہوگی۔ ضروری بات یہ ہے کہ اگر تاریخی اصول کو برتنے کا دعویٰ ہی ہے تو کم سے کم اس کو ممکن حد تک تو برتنا تھا۔ ارباب ''لغت'' فرماتے ہیں:

> ''مثال درج کرتے وقت یہ بھی ضروری تھا کہ سنہ تصنیف یا مصنف کا سنہ وفات درج کیا جائے۔ چنانچہ طے پایا کہ سنہ تصنیف اور مصنف کے سنہ وفات میں سے جو قدیم تر ہو اسے درج کر دیا جائے۔ بہر حال ان کا دریافت کرنا بھی ایک علمی تحقیقی اور خاصا طویل کام تھا جسے بورڈ نے پوری کاوش سے انجام دیا ہے۔''

اصول بالکل صحیح، لیکن اس کو برتنے میں اتنی لاپروائی برتی گئی ہے کہ محسوس ہوتا ہے کہ لاپروائی ہی صاحبان ''لغت'' کا اصول تھا۔ اور جہاں تک سنین کے دریافت کرنے میں ''پوری کاوش'' کا معاملہ ہے، تو ''لغت'' دیکھ کر تمنا ہوتی ہے کہ کاش ارباب ''لغت'' نے پوری نہ سہی، صرف چوتھائی یا محض سرسری کاوش سے تو کام لیا ہوتا۔ موجودہ صورت میں سنین کے اندراجات اغلاط کی پوٹ سے زیادہ نہیں ہیں۔ان میں دونوں طرح کے اغلاط ہیں۔یعنی تصنیف کا سنہ معلوم ہونے یا بہ آسانی معلوم ہو سکنے کے باوجود مصنف کا سنہ وفات دے کر لفظ کی قدامت کم کر دی گئی یا سنہ ہی غلط دے دیا گیا۔ قاضی عبد الودود نے ''آصفیہ'' کے تاریخی اغلاط پر ایک مبسوط مضمون حال ہی میں لکھا ہے۔ ''لغت'' کے تاریخی اغلاط پر تو ایک پوری کتاب مرتب ہو سکتی ہے۔ سر پیٹنے کو جی چاہتا ہے کہ ارباب ''لغت'' نے اس معمولی کاوش سے بھی کام نہ لیا، جو مجھ جیسے طالب علم بھی انجام دے سکتے ہیں کجا کہ ''پوری کاوش'' جس کا دعویٰ کیا گیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

ابراہیم — سند میں ''خضر راہ'' کا شعر نقل کر کے ''بانگ درا'' کی تاریخ اشاعت (۱۹۲۴) نقل کی ہے، جب کہ سب کو معلوم ہے کہ ''خضر راہ'' کا سنہ تصنیف ۱۹۲۱ ہے۔

ابنائے زماں — سند میں غالب کا شعر نقل کر کے ۱۸۶۹ لکھا ہے، جب کہ یہ شعر نسخہ حمیدیہ (کتابت ۱۸۲۱) میں شامل ہے۔

آنڈو — غالب کے خط کا جملہ نقل کر کے تاریخ وہی ۱۸۶۹ لکھی ہے۔ خط قدر بلگرامی کے نام ہے اور ۱۸۵۷ کے پہلے کا ہے۔

آگ — میر کا شعر نقل کر کے تاریخ ۱۸۱۰ لکھی ہے۔ یہ شعر دیوان اول کے اس مخطوطے میں ہے جس کی تاریخ ۱۲۰۳ھ مطابق ۱۷۸۸ ہے۔ دیوان اول ۱۷۸۸ کے پہلے مرتب ہو چکا تھا، لیکن قدیم ترین دستیاب نسخہ جو ۱۷۸۸ کا ہے، عرصہ ہوا چھپ چکا ہے۔

بادۂ دوشینہ — غالب کا شعر نقل کر کے حسب معمول ۱۸۶۹ ٹھونک دیا ہے۔ یہ شعر نبی بخش حقیر کے نام خط میں موجود ہے، جو ۱۸۵۱ کا لکھا ہوا ہے۔

بازار میں بٹھانا مثال ''طلسم ہوش ربا'' سے دے کر تاریخ ۱۸۹۲ لکھی ہے، لیکن ''بازارن'' کے ذیل میں کسی ''انتخاب طلسم ہوش ربا'' کا حوالہ دے کر تاریخ ۱۸۸۸ لکھی ہے۔

پاس کرنا میر کا شعر لکھ کر تاریخ وہی ۱۸۱۰ درج کی ہے۔ یہ شعر بھی دیوان اول کا ہے اور ۱۷۸۸ کے مخطوطے میں موجود ہے۔(دیوان اول کی تکمیل ۱۷۵۰ کے آس پاس کی ہے، لیکن ۱۷۸۸ کا مخطوطہ اس کا اولین دستیاب مخطوطہ ہے)۔

الٰہی کارخانے ہیں ''نوراللغات'' (جلد اول صفحہ ۳۹۹) کا حوالہ دے کر تاریخ ۱۹۲۴ درج کی ہے۔ لیکن ''الزام ملنا'' میں ''نوراللغات'' (جلد اول صفحہ ۳۸۲) لکھ کر تاریخ ۱۹۳۴ لکھی ہے۔ جو نسخہ میرے زیر نظر ہے، اس پر تاریخ نومبر ۱۹۲۴ چھپی ہوئی ہے۔

ابرو پھڑکنا سودا کا شعر نقل کیا ہے:

کہتے ہیں لوگ یار کا ابرو پھڑک گیا
تیغا سا کچھ نظر میں ہماری سڑک گیا

''کلیات سودا'' جلد اول مرتبہ اکبرالدین صدیقی (لاہور ۱۹۷۳) میں یہ شعر یوں ملتا ہے:

کہتے ہیں لوگ یار کا ابرو دھڑک گیا
تیغا سا کچھ ہماری نظر میں کھڑک گیا
(صفحہ ۵۸۷)

اکبرالدین صدیقی کا خیال ہے کہ اس شعر کے بارے میں یقین سے نہیں کہا جا سکتا کہ سودا ہی کا ہے۔ شعر سودا کا ہو یا نہ ہو، لیکن اکبرالدین صدیقی نے جو متن درج کیا ہے اس کے اعتبار سے ارباب ''لغت'' کا محاورہ اور سند دونوں غارت ہو گئے۔

افغان سند میں مصحفی کا شعر دے کر تاریخ ۱۸۲۴ درج کی ہے جو مصحفی کی تاریخ وفات ہے۔ شعر دیوان اول میں موجود ہے جو ۱۷۸۵ تک مکمل

ہو چکا تھا۔

ارہ زبان	حوالہ "وضع اصطلاحات" کا دیا ہے، لیکن تاریخ (۱۹۲۱) نہیں لکھی۔
اعضا	اقبال کا شعر نقل کر کے "بانگ درا" کا حوالہ دیا ہے۔ تاریخ ۱۹۲۴ لکھی ہے۔ شعر "خضر راہ" میں ہے جس کی تاریخ ۱۹۲۱ ہے۔
اعصاب پر سوار ہونا	"ضرب کلیم" کا حوالہ دیا ہے۔ تاریخ ۱۹۳۶ کے بجائے ۱۹۲۶ لکھی ہے۔
آ	امیر خسرو سے منسوب ایک شعر نقل کیا ہے۔ وہ بھی "فرہنگ آصفیہ" کے حوالے سے۔ سب جانتے ہیں کہ سوائے ان چند مختصر عبارتوں کے جو امیر موصوف کے فارسی کلام میں ملتی ہیں ان کا کوئی ہندوی کلام مستند نہیں۔ آ بڑے باپ کی بیٹی ہے تو
پنجہ کر لے	"نجم الامثال" کا حوالہ دیا ہے لیکن تاریخ نہیں درج کی ہے۔ یہ بھی نہیں بتایا کہ "پنجہ کرنا" محاورہ ہے جس کے معنی ہیں "مقابلہ کرنا"۔
ابرک کی ٹٹی	سند میں مثنوی میر حسن کا شعر لکھ کر تاریخ ۱۷۸۷ لکھی ہے (جو مشکوک ہے) لیکن "آن کے" تحت اسی مثنوی کا شعر نقل کیا ہے اور تاریخ ۱۷۸۴ لکھی ہے۔
بابو	پریم چند کی "پریم چالیسی" کا حوالہ دے کر تاریخ ۱۹۳۶ لکھی ہے، جو پریم چند کی تاریخ وفات ہے۔ کتاب کی تاریخ اشاعت (۱۹۳۰) درج کرنا تھی۔
باہر ہی باہر	یہاں "پریم پچیسی" کا حوالہ ہے، تاریخ وہی ۱۹۳۶ ہے۔ کتاب کی تاریخ اشاعت (۱۹۳۵) آسانی سے دستیاب ہے۔ اس کے بہت سے افسانے "بتیسی" اور "چالیسی" میں شامل ہیں۔ یہ بھی تحقیق کرنا تھی کہ جس افسانے کا حوالہ دیا جارہا ہے وہ ۱۹۳۵ کے پہلے کا تو نہیں ہے۔

بریان	میر کا شعر نقل کر کے کسی کلیات کے صفحہ ۹۳۵ کا حوالہ دیا ہے تاریخ حسب معمول وہی ۱۸۱۰ ہے۔ شعر ''دریائے عشق'' میں ہے، جو میر کے لکھنؤ وارد ہونے (۱۷۸۲) سے پہلے لکھی جا چکی تھی۔
بلبل شیراز	اقبال کا شعر نقل کر کے کسی کلیات کے صفحہ ۸۹ کا حوالہ دیا ہے اور تاریخ ۱۹۰۵ لکھی ہے! اقبال کا خدا معلوم کون سا کلیات ۱۹۰۵ میں شائع ہوا تھا۔ شعر دراصل ''مرثیۂ داغ'' کا ہے اور حوالہ کلیات کے صدی ایڈیشن کے صفحہ ۸۹ کا۔ غلط مبحث اسی کو کہتے ہیں۔
ادنی	پریم چند کی'' گئو دان'' کا حوالہ دے کر تاریخ ۱۹۳۵ لکھی ہے جب کہ ''گئو دان'' اردو میں ۱۹۳۹ میں چھپی۔
اخلاص	ذوق کے مشہور سہرے کا شعر نقل کر کے تاریخ ۱۸۶۴ لکھی ہے جو غالباً ۱۸۵۴ (تاریخ وفات) کی جگہ طباعت کی غلطی ہے۔ لیکن غالب والے سہرے اور اس سہرے کی تاریخ ایک ہی ہے یعنی ۱۸۵۱۔ یہاں ۱۸۵۴ کی جگہ ۱۸۵۱ چاہیے تھا۔

یہ مثالیں مشتے نمونہ از خروارے کا حکم رکھتی ہیں۔ ''لغت'' کے اور پہلو بڑی حد تک قابل استناد ہو سکتے ہیں، لیکن اس کی تاریخیں سخت مخدوش ہیں۔ پھر مختلف تاریخوں سے مثالیں نقل کرنے کا فائدہ تب تھا، جب لفظ کے معنی میں وسعت یا تغیر ثابت کیا جاتا۔ موجودہ صورت میں تو اکثر الجھن پیدا ہوتی ہے۔

مذکر/ مونث کے باب میں یہ جھگڑا اور پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ ''التفات'' کی مثال اوپر درج کر چکا ہوں۔ یہی حال ''ایجاد'' کا ہے۔ یہ لفظ اب بالاتفاق مونث ہے۔ ''لغت'' نے مذکر، مونث دونوں درج کیا ہے۔ لیکن افراط و تفریط کا یہ عالم ہے کہ ۱۷۳۹، ۱۸۶۵، ۱۷۳۲، ۱۸۷۴ ان تاریخوں کے اسناد بالترتیب درج کیے ہیں، لیکن ان سے مذکر، مونث کچھ نہیں کھلتا۔ ۱۹۴۰ کی سند اس کے بعد آتی ہے۔ اس سے مونث معلوم ہوتا ہے۔ اس کے بعد ۱۷۸۰ اور ۱۸۶۹ کی مثالیں ہیں جو اس لفظ کو مذکر ثابت کرتی ہیں۔ بعد ۱۹۰۳، ۱۸۷۴ اور ۱۹۲۲ کی مثالیں ہیں جن سے کچھ نہیں معلوم ہوتا کہ یہ لفظ مذکر ہے یا مونث۔ ''بلبل'' کی

جو تعریف صاحبان "لغت" نے بیان کی ہے وہ حد درجہ مضحکہ خیز بلکہ مہمل ہے۔ لیکن ستم بالائے ستم یہ کیا ہے کہ اس کی بھی تذکیر و تانیث کا جھگڑا فیصل کیے بغیر چھوڑ دیا ہے۔اس کو مذکر، مونث دونوں لکھا ہے، لیکن ۱۵۰۳ کی مثال اسے مونث کرتی ہے ۱۷۰۷ اور ۱۸۳۶ کی مثال سے یہ مذکر معلوم ہوتا ہے۔ ۱۹۴۲ کی مثال سے کچھ ظاہر نہیں ہوتا۔ یہ لفظ بھی اب بالاتفاق مونث ہے، لیکن طالب علم کو اس کی تانیث کی کوئی جدید مثال فراہم نہ کرکے بڑی بے انصافی کی ہے۔

اس خامہ فرسائی سے اور کچھ ثابت ہوا ہو یا نہ ہوا ہو لیکن اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ بزرگوں نے اگر "ہرکارے و ہرمردے" صحیح کہا ہے تو ابھی ہمیں اس مرد غیب کا انتظار کرنا چاہیے جو اردو لغت کا کارے بکند۔ اس وقت تک کے تو تمام لغات نقش فکر اور نقش عمل کا نمونہ ہیں۔

(۱۹۸۱)

حاشیہ

۱ صاحب "آصفیہ" کے قول و فعل میں جگہ جگہ تضاد بھی ہے۔ انھوں نے بہت کم الفاظ ایسے چھوڑے ہیں جنھیں فحش یا مغلقات کہا جاسکے۔ اسی طرح قاموسیت کا دعویٰ کرنے کے باوجود انھوں نے "مشیم طمار جیسے مشہور ناموں کا ذکر نہیں کیا ہے۔ انھوں نے "اسکالرشپ" جیسا غریب اور غیر اردو لفظ تو لیا ہے، لیکن شہر "اسکندریہ" کو بھول گئے ہیں۔

ادبی تخلیق اور ادبی تنقید

تخلیق اور تنقید کے باہمی تعلق، ان کے درمیان وجودی تناؤ اور خود نقاد کے منصب کے بارے میں بعض سوالات گذشتہ چالیس برس میں ہمارے یہاں کئی بار اٹھے یا اٹھائے گئے ہیں۔ ان سوالات کو مختصراً یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

(۱) کیا تنقید کا مرتبہ تخلیق سے بلند تر ہے؟

(۲) اگر ایسا ہے تو کیا یہ برتری وجودی (Ontological) اعتبار سے ہے، یا علمیاتی (Epistemological) اعتبار سے؟ یعنی کیا تنقید اس لیے برتر ہے کہ وہ تخلیق سے پہلے وجود میں آتی ہے، یا اس لیے برتر ہے کہ ہمیں تنقید سے جو علم حاصل ہوتا ہے وہ اس علم سے برتر ہے جو تخلیق سے حاصل ہوتا ہے۔

(۳) لہٰذا، کیا تخلیقی کو نقاد کا محکوم کہہ سکتے ہیں؟

(۴) کیا تنقید بھی تخلیقی کارگزاری ہے؟

(۵) اگر ایسا ہے تو کیا ان دونوں میں کوئی بنیادی فرق نہیں؟

(۶) اگر ایسا ہے تو کیا کسی تنقیدی تحریر کو تخلیقی تحریر کے معیاروں سے جانچ سکتے ہیں؟

(۷) ادبی معاشرے میں نقاد کیا کام انجام دیتا ہے؟

(۸) ادبی تخلیق کار کے تعلق سے نقاد کے کیا فرائض ہیں؟

(۹) نقاد کی ضرورت ہی کیا ہے؟ میر اور غالب کے زمانے میں نقاد کہاں تھے؟ اس زمانے میں نہ تو ادبی معاشرے میں کوئی نقاد گرم کار تھا، اور نہ تخلیقی فن کاروں کے درمیان کوئی نقاد تھا۔

سچ پوچھیے تو مندرجہ بالا میں کوئی سوال ایسا نہیں ہے جو نظری اعتبار سے کچھ قرار واقعی اہمیت رکھتا ہو۔ اور نہ ہی کوئی سوال ایسا ہے جس کے حل ہو جانے سے تخلیقی فن کار، یا نقاد، یا

دونوں کو کچھ راحت ملے گی۔ اس قسم کے سوالات عام طور پر اس وقت اٹھتے ہیں جب کسی ادب میں اولین تنقیدی کاوشیں سامنے آتی ہیں، یا پھر جب ادب کسی عبوری یا بحرانی دور سے دوچار ہوتا ہے۔ ہمارے زمانے میں ایسی کوئی بات نہیں۔ اس لیے اس زمانے میں ان کا ہونا یہ بات ضرور ثابت کرتا ہے کہ نقاد ہمارے ادبی منظر نامے پر اس درجہ حاوی ہیں کہ ہمارے تخلیقی فن کار اور خود نقاد، ان سوالوں سے دست و گریباں ہونے اور دست و گریباں رہنے کے لیے خود کو مجبور پاتے ہیں۔

فرض کیجیے یہ مان لیا جائے کہ تنقید افضل ہے اور تخلیق مفضول، تو بھی کوئی یہ نہ کہے گا کہ لاؤ میر کا کلیات، یا اقبال کا کلیات، ہم اسے آگ میں پھینک دیں۔ ہمارے پاس کلیات محمد حسن عسکری، یا کلیات احتشام حسین، یا کلیات آل احمد سرور تو ہے ہی۔ یہ زیادہ قیمتی چیزیں ہیں۔ یہ ہیں تو میر یا اقبال رہیں یا جلیں، کیافرق پڑتا ہے؟ ان کے ہوتے ہوئے ہمیں کمی کچھ نہیں۔ ان کی رہنمائی میں ہم دوسرا اقبال، دوسرا میر، یاکوئی بھی اپنی پسند کا تخلیق کار پیدا کر لیں گے۔ یا اگر ایسا ممکن نہ بھی ہوا تو بھی اقبال یا میر سے ہاتھ دھو بیٹھنا اتنا بڑا سانحہ نہیں جتنا کہ عسکری یا احتشام یا سرور سے محروم ہو جانا ہے۔

فرض کیجیے یہ مان لیا جائے کہ تنقید بھی تخلیقی کارگزاری ہے، تو کیا یہ ممکن ہوگا کہ تخلیق کی سطح پر ''مقدمۂ شعروشاعری'' اور ''دیوان غالب'' کے درمیان محاکمے کے کچھ معیار مرتب ہو سکیں؟ کیا ہم کہہ سکیں گے کہ تنقیدی متن ہونے کے اعتبار سے ''مقدمۂ شعروشاعری'' افضل ہے، لیکن تخلیقی متن ہونے کے اعتبار سے ''دیوان غالب'' افضل ہے یعنی ''مقدمۂ شعروشاعری'' میں جو شعریت ہے وہ ''دیوان غالب سے کم تر درجے کی ہے اور ''دیوان غالب'' میں جو تنقیدیت ہے وہ ''مقدمہ'' سے فروتر ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا فیصلہ مضحکہ خیز ہوگا، کیونکہ پھر تو ''تخلیقی'' اور ''تنقیدی'' کے مراتب اور انواع ہی مٹ جائیں گے۔

فرض کیجیے مان لیا جائے کہ میر و مرزا کی ادبی تہذیب اور ادبی معاشرے کو یا خود میر و مرزا کو نقاد کی ضرورت نہ تھی، لہٰذا ہمیں یا ہمارے ادبی معاشرے کو بھی نقاد کی ضرورت نہیں۔ آؤ اسے تخلیق کی گاڑی کا ایک ازکار رفتہ، غیرضروری اور بیچ راہ میں اٹکاؤ ڈالنے والا، نہ کہ رفتار کو رواں کرنے والا پہیہ قرار دے کر برادری باہر کر دیں۔ لیکن پھر اس سے فائدہ کیا ہوگا؟ اول تو یہ کہ تنقید کے طور پر یا تنقید کے نام پر پچیسوں ہزار صفحات جو گذشتہ سو سوا سو برس میں

ہمارے یہاں سیاہ کیے گئے ہیں وہ کالعدم تو نہ ہو جائیں گے۔ دوسری اور زیادہ اہم بات یہ کہ ادبی معاشرہ نقاد کو دیس نکالا دے بھی دے تو تعلیمی، تجارتی اور اخباری معاشرے نے ادبی نقاد کا وجود ناگزیر کر دیا ہے۔ ادبی نقاد بوتل کا جن ہے دوبارہ اپنے مامن میں واپس نہیں جا سکتا۔

اگر یہ فیصلہ کر لیا جائے اور ہر طرف مان بھی لیا جائے کہ نقاد اور تخلیقی فن کار میں حاکم ومحکوم کا رشتہ ہے۔ یا حاکم ومحکوم نہ سہی، نقاد بہر حال تخلیقی فن کار کا رہنما، اس کا مشیر، اس کو اچھے برے سے آگاہ کرنے اور آگاہ رکھنے والا، اس کو گمراہی سے بچانے والا اور آئندہ کی خبر دینے والا ہے، تو بھی یہ ممکن نہ ہوگا کہ ایک نقاد، یا سارے نقاد مل کر کوئی سنسر بورڈ قائم کریں اور کسی بھی تخلیق کے منظر عام پر آنے کے پہلے اس کو ٹھونک بجا کر دیکھ لیں۔ ظاہر ہے کہ یہ منظرنامہ کسی نقاد کے لیے کتنا ہی خوش آئند کیوں نہ ہو، ممکن العمل نہیں ہے۔ اول تو نقادوں ہی میں آپس میں اتنی پھوٹ، اتنا اختلاف رائے ہے کہ وہ معیاروں کا ایسا گوشوارہ ہی مرتب نہ کر سکیں گے جو سب نقادوں کو قبول ہو اور جسے ہر قسم کی ادبی تخلیق پر جاری بھی کیا جا سکے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر تخلیق کار بھلا کب اس کو قبول کرے گا کہ اس کی تحریر چھپنے سے پہلے نقادوں کی ٹولی کے ہاتھ میں سنسر ہونے کے لیے جائے۔ اپنے پسندیدہ نقاد، یا اپنے وقت کے بااثر نقاد سے دیباچہ، تبصرہ، تجزیہ یا کچھ نہیں تو اپنی کتاب کے فلیپ پر چند جملوں کی چشم داشت رکھنا اور چیز ہے اور نقاد کے سامنے خود سپردگی اور چیز۔ لہٰذا نقاد کی فیصلہ جاتی کارروائی شروع ہونے کے پہلے ہی ختم ہو جائے گی۔

اگر فرض کیجیے یہ طے ہو گیا کہ اگرچہ انفرادی طور پر کوئی تنقیدی متن کسی تخلیقی متن سے برتر نہیں ہو سکتا لیکن مجموعی طور پر تنقید کا مرتبہ تخلیق سے افضل ہے کیونکہ تنقید پہلے ہے تخلیق بعد میں۔ تنقیدی شعور کے بغیر بلکہ تنقیدی تجربے سے گزرے بغیر تخلیق ممکن نہیں۔ ہر تخلیق اپنے اندر تنقید کا عنصر بھی رکھتی ہے، چاہے بالقوۃ، چاہے بالفعل۔ تو پھر اس فیصلے سے نقاد یا تنقید کو کیا فائدہ ہوگا؟ ممکن ہے اس فیصلے میں بعض نقادوں کے لیے خود بینی اور خود نگری کے جھولے میں پینگ لگانے کا سامان مہیا ہو جائے، لیکن فی نفسہٖ تنقید بطور علم یا ادیب متن بطور تخلیقی تجربہ کے اسرار کو سمجھنے کے لیے یہ فیصلہ قطعی بے مصرف ہے۔

اگرچہ یہ سوالات اور ان کے جوابات نہ فیصلہ کن ہو سکتے ہیں اور نہ ان جوابوں پر کسی قسم کا عمل درآمد ہی ممکن ہے، لیکن ان کی اہمیت پھر بھی ہے اور وہ اہمیت یہ ہے کہ گذشتہ

چالیس پچاس برس سے ان سوالوں کا مسلسل وجود اور ان پر اٹھنے والی بحث، تنقید کے بارے میں تخلیق کار کی دلی بے اطمینانی ظاہر کرتی ہے۔ ان سوالوں سے ثابت ہوتا ہے کہ ہمارے تخلیقی فن کاروں نے تنقید اور نقاد دونوں کا وفور محسوس کیا ہے۔ وہ تنقید سے، اور تنقید میں الجھے ہوئے ہیں اور یہ آویختگی نہیں بلکہ آویزش کا رشتہ معلوم ہوتا ہے۔ تنقید ہمارے ادبی معاشرے میں تقریباً مرکزی اہمیت اختیار کرگئی ہے، لیکن مندرجہ بالا سوالوں کا وجود ہمیں یہ بھی پوچھنے پر مجبور کرتا ہے کہ کیا تنقید اور خاص کر گذشتہ پچاس برس کی تنقید، تخلیق کے تئیں اپنے فرائض کو ادا کر سکی ہے؟ پھر یہ سوال بھی لامحالہ اٹھے گا کہ تخلیق کے تئیں تنقید کے فرائض کیا ہیں؟

(۲)

یہ بات بھی غور کرنے کی ہے کہ تنقید کے بارے میں جو سوالات میں نے اوپر درج کیے ان کو تو گذشتہ پچاس برس میں بار بار اٹھایا گیا ہے لیکن اس مدت میں ادب کی نوعیت یا افادیت کے بارے میں سوالات اس شدت اور تواتر سے نہیں اٹھائے گئے۔ مثلاً کسی نے مبارز طلبی کے انداز میں یہ نہ پوچھا کہ تخلیقی فن کار کی کیا ضرورت ہے؟ کسی نے ناراض ہو کر یہ نہ پوچھا کہ ادب سے ہمیں کیا ملتا ہے؟ کسی نے بہ بانگ دہل یہ اعلان کرنے کی ضرورت نہ سمجھی، یا ہمت نہ کی، کہ تخلیق افضل ہے اور تنقید مفضول۔ اس کی وجہ شاید یہ رہی ہو کہ لوگوں کی نظروں میں ان سوالات کے جواب کم و بیش طے ہو چکے تھے، یا یہ خود یہ سوالات ہی اہم نہ تھے۔ یہ نقاد تھا جو تخلیقی فن کاروں اور ادبی معاشرے کے دل میں کانٹے کی طرح کھٹک رہا تھا۔

تنقید بطور صنف ادب ہمارے یہاں ناول سے بھی کم عمر، اور مختصر افسانے کی کم و بیش ہم عمر ہے۔ ناول اور مختصر افسانے کی طرح تنقید بھی بطور صنف ادب ہمارے یہاں مغرب سے آئی ہے اور تنقید کے مرتبے کے بارے میں بہت سے مزعومات بھی ہمارے یہاں مغرب سے حاصل ہوئے۔ یہ مزعومات ہم نے تقلید اور اثرپذیری کے خودکار عمل، یا شعوری عمل کے ذریعہ اپنے تنقیدی اور ادبی شعور میں جذب کر لیے لیکن بات اتنی سادہ نہیں ہے جیسا کہ میں آئندہ مفصل بیان کروں گا۔

یہاں یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ نقاد بطور اقتدار دار شخصیت (Authority Figure) کے تصور نے مغرب کی ادبی تہذیب میں کئی روپ بدلے ہیں، لیکن جدید عہد میں

یہ خیال عام ہے کہ نقاد کو کچھ ایسا اقتدار حاصل ہے یا اسے ایسا اقتدار حاصل ہونا چاہیے جس کے بل بوتے پر وہ ادبی معاشرے کے ذوق کی اور ادبی فن کار اور اس کی تخلیقی قوت کی تربیت اور رہنمائی کر سکے۔ کچھ برس پہلے انگریزی میں تنقید کی تاریخ کے بارے میں پیٹرک پیرنڈر (Patrick Parrinder) کی کتاب Authors and Authority بہت بااثر ثابت ہوئی ہے۔ اس کا نام ہی اقتدار کے اس تناؤ اور اس باہم عمل اور ردعمل کو ظاہر کر دیتا ہے جو تخلیقی فن کار اور نقاد کے درمیان رونما ہوتا رہا ہے۔ نقاد کوشش کرتا رہا ہے کہ تخلیقی فن کار کو ''راہ راست'' پر لگائے رکھے اور تخلیقی فن کار، اکثر و بیشتر تنقیدی اقتدار کے جوئے کو اتار پھینکنے کی سعی کرتا رہا ہے۔

نقاد اور تخلیقی فن کار کے درمیان یہ کشمکش مغرب میں اس وقت شدت اختیار کر گئی جب جرمنی، اور پھر انگلستان میں رومانیت اور فرانس میں علامت نگاری کا دور دورہ ہوا۔ یہ زمانہ تقریباً وہی ہے جسے ہم روشن فکری (Enlightenment) کے پوری طرح قائم ہو جانے کا زمانہ، یعنی اٹھارویں صدی کا ربع آخر کہہ سکتے ہیں۔ انیسویں صدی کا وسط آتے آتے یورپ کے تخلیقی فن کاروں میں یہ خیال پھیل چکا تھا کہ نقاد اگر غیر ضروری شے نہیں تو کوئی بہت اہم ہستی بھی نہیں ہوتا۔ ہم ملارمے کے قول سے واقف ہیں کہ صرف تخلیقی فن کار ہی تخلیق کا سچا قاری ہو سکتا ہے۔ ملارمے کے بہت پہلے بودلیئر نے صاف کہہ دیا تھا کہ شاعری کی تنقید کا حق صرف شاعر کو ہے۔

بودلیئر نے کولرج سے کوئی اثر قبول کیے بغیر تخیل کے بارے میں کولرج کی سی بات کہی کہ یہ وہ قوت ہے جو ''اشیا کے مابین گہرے، قلبی اور خفیہ'' رشتے، متوازیت (Correspondence) اور مشابہت ڈھونڈ لیتی ہے۔ لیکن بودلیئر نے ایک قدم آگے جا کر یہ بھی کہا کہ ''وہ عالم Scholar یعنی (نقاد) جو تخیل سے عاری ہے، ہمارے سامنے جھوٹے عالم یا کم سے کم نامکمل عالم کی صورت میں نظر آتا ہے۔'' لہٰذا وہ شخص جو تخیل کی قوت سے عاری ہے یعنی جس میں شاعرانہ صفات نہیں ہیں، جھوٹا عالم نہیں تو نامکمل ضرور ہے اور شعر کے بارے میں اظہار خیال کرنے کی اہلیت نہیں رکھتا۔

یہ خیال بھی بودلیئر ہی کا ہے کہ شاعری خود ہی تنقیدی صلاحیت کا اظہار ہوتی ہے۔ ایڈگر ایلن پو پر اپنے مضمون میں (جس کا اقتباس میں نے اوپر پیش کیا) بودلیئر نے یہ کہا

تھا کہ قوت متخیلہ سے عاری شخص نامکمل عالم ہے۔ اب واگنر (Wagner) کی موسیقی پر مضمون میں بودلیئر نے کہا کہ "مجھے ان شعرا پر رحم آتا ہے جو صرف وجدان (Instinct) کے بل بوتے پر کام کرتے ہیں۔ مجھے وہ نامکمل لگتے ہیں۔" پھر اس نے کہا کہ یہ ممکن ہی نہیں کہ شاعر کے اندر نقاد موجود نہ ہو۔

یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ فرانسیسی رومانیوں اورعلامت نگاروں کے یہ تصورات ایک مخصوص ذہنی پس منظر میں رکھ کر دیکھنے کے ہیں۔ ان کے عہد کی بنیادی صفت یہ ہے کہ شعرا خود کو خارجی دنیا، روزمرہ کی سیاسی اور سماجی دنیا، طاقت اور کامیابی کی دنیا سے جلاوطن کر چکے تھے۔ فن کار اور معاشرے میں انقطاع مکمل ہو چکا تھا۔ ایڈگرایلن پو پر اپنے دوسرے مضمون کے شروع میں بودلیئر نے آلفریڈ ڈوینائی (Alfred de Vigny) کا قول تحسین کے ساتھ نقل کیا ہے کہ اس زمانے میں شاعر کہیں بھی پنپ نہیں سکتا، نہ جمہوریت میں نہ آمریت میں نہ اشرافیہ کے راج میں۔ ڈوینائی وہ شخص ہے جسے پروست نے بودلیئر کے ساتھ انیسویں صدی کے فرانس کا سب سے بڑا شاعر تسلیم کیا ہے۔بودلیئر اور ڈونیائی کے بہت پہلے ورلن (Verlaine) کہہ چکا تھا کہ "دنیا جسے شعرا کے عمیق معنی خیز الفاظ نے الجھن میں ڈال دیا ہے، شعرا کو جلاوطن کر دیتی ہے۔ پھر شاعر جوابی کارروائی کے طور پر دنیا کو جلاوطن کر دیتے ہیں۔"

فرانس کے رومانی شعرا اور علامت نگار شعرا خود کو اپنے معاشرے سے ذہنی اور روحانی طور پر بالکل منقطع محسوس کرتے تھے۔ انقطاع کا یہ احساس انیسویں صدی کے اواخر میں بھی اتنا ہی شدید تھا۔ چنانچہ ملارمے نے ایک گفتگو کے دوران۱۸۹۱ میں کہا:

> "موجودہ معاشرہ شاعر کو جینے کا حق دینے سے انکار کرتا ہے۔ اس وقت شاعر کی حیثیت اس آدمی کی سی ہے جو تنہائی ڈھونڈتا ہے کہ اپنا مزار خود تراش سکے۔"

پھر کیا تعجب کہ ایسا شخص یہ کہے کہ "میرے معاصروں میں سے اکثر کو پڑھنے کا فن نہیں آتا۔ ہاں اخبار وہ ضرور پڑھ سکتے ہیں۔"

انگلستان میں انقطاع کی صورت حال اتنی شدید نہ تھی، لیکن اتنی تو تھی ہی کہ ایلیٹ کو آئندہ چل کہنا پڑا کہ سترہویں صدی سے انگریزی شاعری میں "ہوش مندی کا انقطاع" نظر

آتا ہے۔ چنانچہ ورڈز ورتھ نے ۱۸۰۰ء میں Lyrical Ballads کے دوسرے ایڈیشن کا جو دیباچہ لکھا اس میں اس نے خود کو بہرحال اس بات پر مجبور پایا کہ شاعر کی آزاد حیثیت کو مضبوطی اور وضاحت سے بیان کیا جائے۔ ورڈز ورتھ نے شاعر کے جو صفات شمار کرائے ان میں یہ بھی تھا کہ بڑا شاعر اپنے زمانے کے مذاق شعری سے متاثر تو ہوتا ہے، لیکن وہ اسے بدلتا اور اپنے مطابق ڈھالتا بھی ہے۔ یعنی مذاق عام کو بدلنے کا کام نقاد کا نہیں، بلکہ خود شاعر کا ہے۔ شاعر بقول ورڈز ورتھ، ''عام لوگوں کے مقابلے میں زیادہ متحرک ہوش مندی، زیادہ جوش و خروش اور رقت قلب'' کا حامل ہوتا ہے۔ اسے ''انسانی روح کے بارے میں عام لوگوں سے زیادہ علم و شعور ہوتا ہے۔'' اب ظاہر ہے کہ یہ صفات محض نقاد میں نہیں ہو سکتے، کیونکہ جس شخص میں یہ خوبیاں ہوں گی، وہ خود ہی کیوں نہ شعر کہنے لگے گا؟

اس معاملے کو ورڈز ورتھ کے چند برس بعد کولرج نے بڑے لطف کے ساتھ پیش کیا۔ اس نے کہا:

> ''اس سوال کو صاف صاف بیان کرنا چاہیے کوئی شخص جو خود شاعر نہ ہو، کس حد تک شعر کا نا مناسب و کافی نقاد ہو سکتا ہے یا اگر مناسب و کافی نہیں تو ناکافی لیکن اپنی حد تک اچھا نقاد ہو سکتا ہے، یا نقاد ہونے کے امکان کا حامل ہو سکتا ہے؟ کیا وہ ایک مناسب و موزوں نقاد ہو سکتا ہے، کیا وہ ایک اچھا نقاد ہو سکتا ہے، (چاہے وہ اس شاعر کے حسب مرتبہ نہ ہو جس پر وہ تنقید لکھ رہا ہے) لیکن ابھی ایک امتیاز اور بھی ہے۔ مان لیجیے وہ شخص شاعر ہی نہیں بلکہ خراب شاعر ہے۔ تو پھر؟''

لہٰذا کولرج کا کہنا ہے کہ نہ صرف غیر شاعر بلکہ خراب شاعر بھی نقد شعر کا حق ادا کرنے سے قاصر ہے۔ ہیزلٹ (Hazlitt) نے بھی معاملے کو رومانیت کے مخصوص انداز میں صاف کرکے کہا:

> ''ہم یہ نہیں کہتے کہ نقاد ہونے کے لیے شاعر ہونا لازم ہے۔ لیکن ہم یہ ضرور کہتے ہیں کہ اگر کسی کو اچھا نقاد بننا ہے تو اسے خراب شاعر نہ ہونا چاہیے۔ جیسی شاعری کوئی لکھے گا ویسی ہی وہ پسند بھی

کرے گا۔"

جرمن رومانیت نہ صرف یورپ کی سب سے پہلی رومانی تحریک ہے بلکہ اس میں وہ انتہا پسندی ذرا کم ہے جو فرانس اور بعد میں انگریزی رومانیت میں نمایاں ہوئی۔ لہٰذا اس بحث کو ختم کرنے کے لیے میں فریڈرک شلیگل (۱۷۷۲ تا ۱۸۲۹) کا ایک اقتباس پیش کرتا ہوں۔

> "شعر کی تنقید صرف شعر ہی کی طرز اور شعر ہی کی راہ سے ہوسکتی ہے۔ کسی فن کارانہ تخلیق پر تنقیدی فیصلے کے کوئی بھی حقوق نہیں اگر وہ خود بھی فن پارہ نہ ہو۔"

(۳)

جیسا کہ میں نے ابھی کہا، تنقید بطور صنف ادب ہمارے یہاں مغرب سے آئی اور ہمارے ادبی معاشرے میں اس کی عمر مختصر افسانے سے کچھ ہی زیادہ ہے۔ جس زمانے میں تنقید ہم نے مغرب سے حاصل کی یہ وہی زمانہ ہے جس میں مغربی ادب میں تنقید بنام تخلیق کی بحث کا فیصلہ کم و بیش تخلیق کے حق میں ہوچکا تھا۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، انیسویں صدی کے اواخر تک مغرب میں رومانیت اور علامت نگاری کے زیر اثر مندرجہ ذیل باتیں دور دور تک پھیل چکی تھیں۔

(۱) تخلیق کا مرتبہ تنقید سے برتر ہے۔

(۲) شعر (یعنی تخلیقی ادب) کی تنقید وہی کرسکتا ہے جو خود شاعر (یعنی فن کار) ہو۔

(۳) شاعر (یعنی فن کار) خود کو جدید معاشرے میں تنہا اور اَنمل محسوس کرتا ہے۔

اب لطف کی بات یہ ہے کہ تنقید کے بارے میں جو تصور اور جو اصول ہمارے یہاں انیسویں صدی کے اواخر میں مغرب سے آئے، ان پر مندرجہ بالا مفروضات کی پرچھائیں بھی نہ تھی۔ تنقیدی ادب کے بارے میں جو اصول ہمارے یہاں رائج ہوئے وہ سب کے پروٹسٹنٹ ضابطہ اخلاق کے پروردہ تھے۔ اس ضابطہ اخلاق کا پہلا اصول یہ تھا کہ اشیا کو کارآمد ہونا چاہیے نہ کہ خوب صورت۔ اور دوسرا اصول یہ تھا کہ فن اور فن کار دونوں میں خرابی کے عناصر ہیں، لہٰذا ان کی تادیب اور تدریب ہوتی رہنا چاہیے۔ اور ظاہر ہے کہ یہ کام نقاد ہی

انجام دے سکتا تھا یا اگر نقاد نہیں تو کوئی بھی ایسا شخص جو ادب کی تادیب کا کام کر سکے۔ ہمارے یہاں آزاد اور حالی نے یہ کام کیا اور یہاں لطف کی دوسری بات یہ ہے کہ ان دونوں ہی کے سروکار ادبی سے زیادہ تاریخی، سماجی اور تعلیمی تھے۔

آزاد نے "آب حیات" (۱۸۸۰ء) کو جگہ جگہ "تذکرہ" کہا ہے اور ان کا ذیلی عنوان ہے: "مشاہیر شعرائے اردو کی سوانح عمری اور زبان مذکور کی عہد بہ عہد کی ترقیوں اور اصلاحوں کا بیان۔" پوری کتاب میں "تنقید یا "انتقاد" یا "نقاد" جیسا کوئی لفظ نہیں استعمال ہوا ہے۔ حالی کے "مقدمہ شعر وشاعری" (۱۸۹۳) میں کوئی ذیلی عنوان نہیں ہے لیکن اس کا سرنامہ ایک عربی مقولہ ہے "در مع الدھر کیف دار" اور اس کا ترجمہ لکھا ہے: "جس رخ زمانہ پھرے اس رخ پھر جاؤ۔" (پروفیسر نثار احمد فاروقی نے مجھے بتایا ہے کہ اصل میں کما دار ہے اور یہ غالباً بدیع الزمان الہمدانی کے "مقامات" سے ماخوذ ہے۔ "مقدمۂ شعروشاعری" میں بھی "تنقید، انتقاد یا نقاد" جیسا کوئی لفظ نہیں برتا گیا ہے۔ "مقدمہ" کے چار سال بعد حالی نے جب "یادگار غالب" لکھی (۱۸۹۷) تو اس میں غالب کی نظم و نثر کے تنقیدی محاکے پر نے "ریویو" (Review) اور "ریمارک" (Remark) جیسے عنوانات قائم کیے۔ امداد امام اثر نے یہ تو کہا کہ وہ شاعری کے اصول وضع کر رہے ہیں، لیکن یہ نہیں کہا کہ میں "تنقید" لکھ رہا ہوں۔

ایسا نہیں ہے کہ یہ حضرات "نقد ادب" کے تصور سے نا آشنا رہے ہوں۔ بجا کہ لفظ "تنقید" عربی فارسی میں نہیں ہے اور تفعیل کے وزن پر یہ لفظ اردو والوں کا ایجاد کیا ہوا ہے۔ لیکن "نقد"، "مناقدہ"، "انتقاد" اور "نقاد" تو عربی میں موجود ہیں۔ حالی و آزاد سے تقریباً ہزار برس پہلے قدامہ ابن جعفر نے اپنی شہرہ آفاق کتابیں "نقد الشعر" اور "نقد النثر" لکھی تھیں۔ "نقد النثر" تو ناپید ہے، لیکن "نقد الشعر" موجود ہے۔ حالی، اثر اور آزاد تینوں بلا شبہ اس کتاب سے واقف رہے ہوں گے۔ ان کے یہاں "نقد" اور اس سے مشتق اصطلاحات کا عدم استعمال اس بات کا ثبوت ہے کہ خود اپنی نظر میں وہ نقاد نہ تھے، مورخ، مصلح، مبلغ، سوانح نگار، کچھ بھی رہے ہوں۔ "تنقید" کا لفظ ہمارے یہاں سب سے پہلے مہدی افادی نے 1910 میں استعمال کیا۔ بلکہ انھوں نے ایک قدم آگے بڑھ کر "تنقید عالیہ" کی اصطلاح بنائی، جو ان کے خیال میں کسی انگریزی اصطلاح High Criticism کا ترجمہ تھی۔

شبلی کو لفظ "تنقید" پر اعتراض تھا کہ یہ لفظ موضوعہ ہے، لیکن سید سلیمان ندوی کے

یہاں یہ لفظ ۱۹۲۳ میں نظر آتا ہے (یہ دونوں حوالے ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' جلد دوم میں ملاحظہ ہوں۔) اگلے دس سال میں یہ لفظ ''ادب کی پرکھ'' اور ''نکتہ چینی'' دونوں معنی میں ہمارے یہاں رائج ہوا۔ بہت سے لوگ اس کے بارے میں پھر بھی گومگو میں مبتلا رہے، چنانچہ نیاز فتح پوری کو اس لفظ کی صحت پر شک تھا۔ انھوں نے اپنے تنقیدی مضامین کے مجموعے کا نام ''انتقادیات'' رکھا، لیکن متن کتاب میں انھوں نے لفظ ''تنقید'' استعمال بھی کیا۔ اب لفظ ''انتقاد'' آہستہ آہستہ تقریباً غائب ہو چکا ہے اور ہر طرف تنقید کا دوردورہ ہے۔

لفظ ''تنقید'' کی اس مختصر تاریخ میں ہمارے لیے کئی سبق آموز باتیں ہیں۔ حالی، آزاد اور امداد امام اثر کے یہاں اس کا عدم وجود بھی ہمارے لیے معنی خیز ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ ہم لوگوں نے حالی، آزاد، امداد امام اثر اور پھر شبلی کو تنقید نگار کے طور پر سمجھا اور قبول کیا۔ یہ لوگ خود کو بھلے ہی کچھ اور سمجھتے ہوں، لیکن ہمارے لیے وہ نظری اور عملی نقاد ہیں۔ ہمارے ادبی معاشرے پر ہمارے تخلیقی فن کاروں پر اور ہمارے تنقید نگار پر ان لوگوں نے بحیثیت نقاد اپنا سکہ قائم کیا اور اپنا نقش بٹھایا ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ انیسویں صدی کے اواخر میں ہمارے ادبی معاشرے کو کسی رہنمائی، کسی ہدایت، کسی نئی سوجھ بوجھ کی ضرورت محسوس ہو رہی تھی۔ ان بزرگوں کی تحریروں کے ذریعہ ہماری یہ ضرورت پوری ہوئی اور چونکہ ان کی تحریروں میں ادب کی تخلیق کے بارے میں نظری اور عملی باتیں کثرت سے تھیں، لہٰذا ہم نے ان کے پورے پیغام کو ادبی تنقید قرار دیا۔ اس پیغام میں اصلاح ادب اور اصلاح معاشرہ کے لیے بھی گوشوارۂ عمل موجود یا مضمر تھا اور وہ گوشوارہ عمل بھی تنقید کے تحت قبول کر لیا گیا۔ یعنی ہمارے یہاں تنقید اور نقاد کی باقاعدہ پیدائش کے پہلے ہی تنقید اور تنقید نگار، ادبی رہنما، ہدایت دہندہ اور اصلاح کوش استاد کی حیثیت سے قائم ہو چکے تھے۔

دوسری بات یہ ہے کہ تنقید سے زیادہ کامیاب عمل اور تنقید نگار سے زیادہ کامیاب فاعل ہماری ادبی تاریخ میں ناپید ہیں۔ تنقید نگار صحیح معنی میں کے آمدی کے پیرشدی کا مصداق ہے۔ حالی، آزاد، شبلی اور امداد امام اثر کا تنقید نگار کی حیثیت سے قائم ہو جانا اور بات ہے اور اقتداری ہستی کی حیثیت سے ان لوگوں کا ایوان ادب میں جلوہ گر ہونا اور بات ہے۔ یعنی ایک تو یہ کہ کوئی شخص تنقید نگار ہو اور اس کی بات کو ہم رد و قبول، چھان بین، مناقشہ و مناظرہ کے عمل سے گذاریں۔ اور ایک یہ کہ کسی شخص کو ہم تنقید نگار قرار دیں اور اس کی قریب قریب

ہر بات کو براہ راست یا بالواسطہ اپنے ادبی شعور اور لاشعور کا حصہ بنا لیں۔ حالی اور آزاد کی تقریباً ساری تحریریں جنھیں ہم تنقید کہتے ہیں اسی زمرے میں آتی ہیں۔ شبلی نے میر انیس پر جو لکھ دیا وہ ادب بھی ہمارے لیے حرف آخر ہے۔ وہی حال ہندوستانی فارسی شاعری کے بارے میں امداد امام اثر اور شبلی کی رایوں کا ہے۔ ہم اپنی ''آزادی فکر'' کا مظاہرہ کرنے کے لیے ان لوگوں سے ضمنی اختلاف کرتے ہیں لیکن بنیادی رایوں میں گھوم پھر کر ان سے اتفاق ہی کر لیتے ہیں۔

تیسری بات یہ ہے کہ ''تنقید'' ہمارے یہاں جتنی تیزی سے قائم ہوئی، اتنی ہی کثرت سے پھیلی بھی۔ اردو میں تنقید نگار جس تیزی اور کثرت سے پیدا ہوئے، پیداوار کی وہ کثرت اور تیزی ناول یا افسانے کی صنف میں نظر نہیں آتی۔ ''آب حیات'' کا پہلا ایڈیشن ۱۸۸۰ کا ہے۔ اس کے پچاس سال کے اندر یعنی ۱۹۳۰ تک ہمارے یہاں تنقید کم و بیش ایک انڈسٹری کی صورت اختیار کر گئی تھی۔ مشرق اور مغرب دونوں کے ادب پر ہمارے یہاں اچھی بری تنقید کثرت سے لکھی جانے لگی تھی۔ اسی زمانے میں ہماری کئی یونیورسٹیوں میں اردو کا شعبہ قائم ہوا۔ تنقید کو فروغ دینے میں ان شعبوں کا بڑا حصہ ہے۔

(۴)

اس طرح تنقید نے ہمارے ادب کی سربراہی کا بوجھ کچھ تو اپنے ہی مزعومات کے زیر اثر اور کچھ پیراں نمی پرند مریداں می پرانند کے مصداق ہمارے ادبی اور تخلیقی معاشرے کے مفروضات اور ضرورتوں کے باعث قبول کر لیا۔ بیسویں صدی کا وسط آتے آتے نقادوں کے قدم میدان ادب میں پوری طور پر جم چکے تھے، اور اسی اعتبار سے ان میں رعونت بھی آ گئی تھی۔ یہاں میں ذرا یاد دلا دوں کہ حالی نے اپنا مقدمہ اظہار عاجزی ومعذرت پر ختم کیا تھا۔ حالی نے لکھا ہے:

> ''اس مضمون سے ملک میں عموماً یہ خیال پھیل جائے کہ فی الواقع ہماری شاعری اصلاح طلب ہے تو ہم سمجھیں گے کہ ہم کو پوری کامیابی حاصل ہوئی ہے.... اگر بہ مقتضائے بشریت کوئی ایسی بات لکھی گئی جو ہمارے کسی ہم وطن کو ناگوار گذرے تو ہم نہایت

عاجزی اور ادب سے معافی کے خواستگار ہیں۔"

یہ رویہ حالی کا شاید اس لیے بھی تھا کہ وہ خود کو تنقید نگار نہیں سمجھتے تھے۔ بیسویں صدی کے وسط سے حالی کے معنوی شاگردوں کا دور شروع ہوتا ہے۔ کلیم الدین احمد کی کتاب "اردو تنقید پر ایک نظر" ۴۰-۱۹۴۱ میں بالاقساط اور ۱۹۴۲ء میں کتابی صورت میں منظر عام پر آئی۔ انھوں نے یہ تو کہا کہ اردو میں تنقید کا وجود محض خیالی ہے، لیکن اس سے بڑھ کر انھوں نے یہ کہا کہ "یہ خیال کہ 'مقدمۂ شعر و شاعری' اردو میں بہترین تنقیدی کارنامہ ہے، نہایت حوصلہ شکن ہے۔" اس میں دو زیادتیاں تھیں۔ ایک تو یہ کہ انھوں نے حالی کو نقاد کی طیلساں خواہ مخوہ اڑھا دی، حالانکہ حالی نے خود کو تنقید نگار نہ کہا تھا نہ فرض کیا تھا۔ دوسری زیادتی یہ تھی کہ اس جملے اور اس قبیل کی اور عبارتوں نے نقاد کے تصور کے ساتھ سنگ دل اور تنگ نظر ماسٹر سارجنٹ کا تصور پیوست کر دیا۔ لہٰذا نقاد وہی ٹھہرا جو اپنے موضوع کے ساتھ خواہ اس کا موضوع تخلیقی فن کار ہو خواہ کوئی اور نقاد وہی تحکمانہ برتاؤ کرے جو ہمدردی اور درد مندی سے عاری سارجنٹ / استاد پریڈ کے میدان میں اپنے تربیت یا بندگان کے ساتھ کرتا ہے۔ ایسا استاد دولت مند معاشرے میں اپنی مادی مفلسی کا بدلہ اپنے تونگر شاگرد پر سختی کر کے نکالتا ہے۔

"اردو تنقید پر ایک نظر" کے نئے اضافہ شدہ ایڈیشن (۱۹۸۳) کے دیباچے میں کلیم الدین صاحب نے نقاد کے لیے "بیدرد" اور اس کے رویے کے لیے "بیدردی" کے لفظ بار بار استعمال کیے ہیں۔ کلیم الدین صاحب تسلیم کرتے ہیں کہ "تنقید ادب کی پیروی کرتی ہے" لیکن وہ یہ بھی دعویٰ کرتے ہیں کہ "نقاد ادبی کارناموں سے اصول فن اخذ کرتا ہے۔" اس دعوے میں یہ مفروضہ پوشیدہ ہے کہ ادب سے اصول فن کے استخراج میں نقاد سے غلطی نہیں ہو سکتی۔

بطور تنقید نگار، کلیم الدین صاحب کے رویے کا دوہرا پہلو یہ ہے کہ وہ تنقید خاص کر اردو تنقید کو اردو ادب کے نقائص کا بیان تصور کرتے ہیں۔ کلیم الدین صاحب لکھتے ہیں:

> "اگر اردو ادب کے نقائص بیان کیے جاتے ہیں تو اس کا مقصد صرف یہ ہے کہ اردو انشا پرداز، ان نقائص سے شناسائی حاصل کریں اور ان سے بچ کر ایک بہترین ادب کی تخلیق میں منہمک ہو جائیں۔ اگر کوئی شخص بھٹک رہا ہو تو اسے صحیح راستہ بتانا اخلاقی

فرض ہے نہ یہ کہ اسے بھٹکتا ہوا چھوڑ دیا جائے۔“

یہاں تک تو کلیم الدین صاحب نقاد کو ادب کے رہنما، اصلاح کنندہ، اور استاد کے روپ میں دیکھ رہے تھے اور تنقید کو اخلاقی فریضہ قرار دے رہے تھے۔ اپنی کتاب ”ادبی تنقید کے اصول“ (۱۹۷۸) میں انھوں نے نقاد کو قطب وقت اور فلسفی کامل کے روپ میں دکھایا۔ انھوں نے لکھا:

> ”نقاد جو بات کہتا ہے وہ عالمگیر ہوتی ہے... ادبی تنقید ناطق اور گویا اور عالمگیر ردعمل ہے، گونگی اور ذاتی نہیں۔“

کلیم الدین صاحب نے یہ بھی کہا کہ ”ہر تخلیقی عمل میں تنقید کا ہونا ضروری ہے۔ فنی کارنامہ تنقیدی شعور کی فضا میں پھلتا پھولتا ہے۔“ اس طرح ان کی رائے میں تخلیق پر تنقید کی افضلیت اور بھی مستحکم ہو جاتی ہے۔

حالی کی طرح کلیم الدین احمد بھی بہت موثر ثابت ہوئے۔ کلیم الدین احمد صاحب کے یہ مفروضے کہ نقاد کے ارشادات مطلق اور عالم گیر ہوتے ہیں اور یہ کہ نقاد کا کام بے دردی سے اردو ادب کی اصلاح کرنا ہے، ہمارے اکثر نقادوں کے قول وفعل میں نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر احتشام صاحب ہمارے عہد کے سب سے بڑے ترقی پسند نقاد اور ہمارے بزرگ ترین نقادوں کی فہرست میں بہت بلند مرتبے کے مالک ہیں۔ کچھ تو ترقی پسند اصول حیات و سیاست کے زیر اثر اور کچھ نقاد کے مرتبے کی بابت خود بھی بلند توقعات اور تصورات کے حامل ہونے کے باعث، احتشام صاحب بھی نقاد کو ادیب کا رہنما، اصلاح کنندہ اور ادیب کو نقاد کے سامنے جواب دہ قرار دیتے ہیں۔ اپنے مضمون 'اصول نقد' (۱۹۴۶) میں احتشام صاحب نے لکھا کہ نقاد:

> ”اگر یہ بات ظاہر کر دے کہ وہ ادیب یا شاعر سے کیا چاہتا ہے یا وہ اپنا فرض کیا قرار دیتا ہے تو اس کی راہوں کو متعین کرنا یا اس کے اصولوں کو سمجھنا کچھ مشکل نہیں رہ جاتا...
>
> رطب و یابس میں تمیز کرنا، غیر مخلصانہ اور سچے ادب میں فرق پیدا کرنا، اجالے کو اندھیرے سے الگ کرنا، نقاد کا کام ہے۔ ادیب

خود مکمل طور پر اس کام کو انجام دے تو نقاد کی ضرورت ہی نہ ہوتی... اگر نقاد خلوص سے کام کرے تو وہ صالح ادب کی پیدائش میں معین بن جاتا ہے... ایک لحاظ سے نقاد کا کام مصنف سے زیادہ مشکل ہوتا ہے۔''

اپنی کتاب ''تنقید اور عملی تنقید'' (۱۹۵۲) کے دیباچہ میں احتشام صاحب نے بڑی عمدہ بات کہی کہ ''نقاد ایک لحاظ سے عام پڑھنے والوں اور مصنفوں کے درمیان رابطے کا کام دیتا ہے۔'' اگر وہ ''ایک لحاظ'' سے کا فقرہ نہ رکھتے تو ان کی بات اور بھی قیمتی ہوتی۔ لیکن احتشام صاحب درحقیقت نقاد کو روزمرہ کی ادبی زندگی گذارنے والا انسان سمجھنے سے انکار کرتے ہیں۔ ان کے خیالات میں تنقید نگار کا مرتبہ تخلیقی فن کار سے برتر ہے۔ اسی لیے انھوں نے اسی مضمون میں یہ بھی لکھا کہ ''تنقید نگاری کئی حیثیتوں سے سب سے مشکل اور ذمہ دارانہ صنف ادب ہے۔''

اس بات کو تسلیم کرنے کے باوجود کہ ''تخلیقی اور تنقیدی ادب سے سروکار رکھنے والے شعور کی دنیائیں اتنی مختلف نہیں ہوتیں جتنی فرض کر لی گئی ہیں'' (تنقید اور عملی تنقید) احتشام یہ بھی کہنے سے نہیں چوکتے کہ نقاد کو یہ سمجھ کر لکھنا چاہیے کہ ''وہ کسی کو کچھ سکھا رہا ہے، کسی کی رہنمائی کر رہا ہے۔ (مضمون موسوم بہ ''ادبی تنقید کی ضرورت پر چند خیالات'' مطبوعہ ''اعتبار نظر''، ۱۹۶۵)۔

ان باتوں سے معلوم ہوتا ہے کہ احتشام صاحب کی نظر میں نقاد کا درجہ تخلیقی فن کار سے بلند ہی رہے گا یا اگر بلند نہیں تو برابر ضرور ٹھہرے گا۔ ایک جگہ انھوں نے لکھا ہے کہ بعض لوگوں کے خیال میں ''شعر فہمی شعر گوئی سے زیادہ مشکل ہے'' پھر تذکرہ نگاروں کے حوالے سے کہا ہے کہ تذکرہ نگاروں کی نظر میں ''شعر گوئی کی طرح شعر فہمی بھی ایک الہامی قوت ہے۔''

ہماری روشن فکر تنقید میں آل احمد سرور کا نام سب سے زیادہ روشن ہے۔ لیکن انھیں ادب اور تنقید سے لطف اندوز ہونا ان کے بارے میں نظری مباحث اٹھانے سے زیادہ پسندیدہ ہے، لہٰذا انھوں نے نقاد کے منصب اور تنقید کے تفاعل پر بہت کم لکھا ہے۔ لیکن انھوں نے اس موضوع پر جب کچھ لکھا ہے تو اس میں وہ کشمکش بھی نظر آتی ہے جو بیسویں

صدی کے آغاز سے ہی ہمارے نقادوں کے ساتھ رہی ہے۔ اپنی پہلی تنقیدی کتاب ''تنقیدی اشارے'' (۱۹۴۲) کے دیباچے میں سرور صاحب لکھتے ہیں:

> ''[نقاد] کے لیے ضروری ہے کہ وہ سارے ادب پر نظر رکھتا ہو...
> اس کا پہلا کام ترجمانی ہے پھر انصاف۔ وہ ہر شاعر اور افسانہ نگار کے آگے بھی رہے گا اور ساتھ بھی... وہ تقلید اور اپج میں خود فرق کر سکے گا اور دوسروں پر یہ فرق واضح کر سکے گا۔''

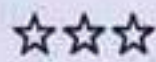
یہاں سرور صاحب کی سلامتی طبع اور روشن فکری پوری طرح نمایاں ہیں، لیکن وہ کشمکش بھی ظاہر ہے جس کا میں نے اوپر ذکر کیا۔ اگر نقاد سارے ادب پر نظر رکھتا ہوگا تو وہ پھر انسان نہیں کوئی مافوق الفطرت ہستی ہوگا۔ وہ تخلیقی فن کار کے ساتھ بھی ہوگا یعنی وہ اس کا ساتھی ہوگا اس کے قدم بہ قدم چلے گا۔ لیکن وہ اس کے آگے بھی ہوگا، یعنی وہ فن کار کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ ہوگا اور اس کے آگے آگے چل کر اس کی رہنمائی کرے گا۔ اپنی کتاب ''کچھ خطبے کچھ مقالے'' (۱۹۹۶) میں سرور صاحب تقریباً یہی بات دوسرے ڈھنگ سے کہتے ہیں۔ یہاں ان کا قول ہے کہ نقاد ''تخلیق کار کا رہنما، فلسفی اور ساتھی ہے۔'' یہ انگریزی کے مشہور مقولے کا ترجمہ ہے: Guide, Philosopher, and Friend لیکن اردو میں آکر اس کا لہجہ بدل جاتا ہے۔ انگریزی میں یہ فقرہ بے تکلفی کا انداز رکھتا ہے اور دوست کے لیے بولا جاتا ہے۔ اردو میں یہ استادانہ رنگ اختیار کر جاتا ہے۔

آل احمد سرور کے اس مختصر ذکر کے بعد بیسویں صدی کے نصف دوم کے سب سے بڑے جدید نقاد محمد حسن عسکری کا کچھ بیان کرکے اس بحث کو ختم کیا جا سکتا ہے۔ عسکری صاحب کی دلچسپی نے کئی رنگ بدلے، لیکن ان کی وہ تحریریں سب سے زیادہ باأثر ثابت ہوئیں جن میں وہ مغربی ادب کے زبردست طالب علم، لیکن اپنی روایت سے بھی باخبر نظر آتے ہیں۔ عسکری صاحب نے ترقی پسندوں کے خلاف بہت کچھ لکھا، لیکن انھوں نے مغرب کے جدید فن کاروں پر بھی کڑی نکتہ چینی کی ہے اور یہ نکتہ چینی ان کی کتاب ''جدیدیت یا مغربی گمراہیوں کی تاریخ'' کے بہت پہلے کی ہے۔ محمد حسن عسکری نے اپنی مشہور ترین کتاب ''انسان اور آدمی'' کے دیباچے میں اپنا تنقیدی موقف بتانے سے انکار کیا، لیکن کہا کہ ''اس کا مطلب یہ نہیں کہ میرے ذہن میں تنقید نگار کا کوئی تصور نہیں، یا میں اس تصور کو عملی شکل نہیں دے سکتا۔'' انھوں نے یہ

ضرور کہا کہ ''میں اپنی افسانہ نگاری اور اپنی تنقید نگاری کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کرنا چاہتا کیونکہ دونوں کے پیچھے تجربہ اور تحریک وہی ایک ہے۔''

اس بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ عسکری صاحب کی نظر میں تخلیقی فن کار اور نقاد ایک دوسرے کی تکمیل تو شاید کرتے ہوں، لیکن تخلیق کو تنقید کا محکوم نہیں کہہ سکتے۔ اس کے باوجود ہمارے یہاں نقاد بطور استاد اور رہنما کا اسطور اس قدر مضبوط تھا کہ عسکری صاحب کی ساری تنقید یا تو اپنے قاری کو تعلیم یا پھر تخلیقی فن کار کی تربیت کی سعی پر مشتمل ہے۔ ''ہیئت یا نیرنگ نظر'' سے یہ دو اقتباس دیکھیے:

> ''عملی ہیئت آرٹ کے لیے لازمی ہو یا نہ ہو، بہر حال خالص جمالیاتی ہیئت ادب میں بالکل بے معنی چیز ہے، ایک ایسا سراب ہے جس کی ذرا بھی اصلیت نہیں۔ اس کا حصول اسی قدر ممکن ہے جتنی پریوں سے ملاقات۔ ہیئت کی جستجو نے فلوبیئر کو جس طرح ناکوں چنے چبوائے وہ بھی عبرت ناک چیز ہے۔''

☆☆☆

> ''غرض کہ جمالیات ہو یا نفسیات، کوئی چیز فن کار کو اخلاقی ذمہ داری سے آزاد نہیں کر سکتی۔ اس کا کام حسن کی تخلیق ضرور ہے مگر نیکی اور صداقت سے قطع تعلق کرکے وہ حسن کو بھی نہیں پا سکتا۔ ہیئت کا افسانہ گھڑ کے فن کاروں نے اخلاقیات سے نکل بھاگنے کی تو بہتیری کوششیں کیں لیکن گھوم گھوم کر انھیں وہیں آنا پڑا جہاں سے چلے تھے۔''

ان عبارات میں جو رائیں اور فیصلے ہیں، ان کے غلط یا درست ہونے سے بحث نہیں۔ اس وقت صرف یہ دکھانا مقصود ہے کہ نقاد ایک شان مقننانہ سے فیصلے صادر کر رہا ہے اور فن کاروں کو ہدایت دے رہا ہے۔

(۵)

لہٰذا تنقید ہمارے یہاں شروع ہی سے فن کار کی رہنمائی اور اصلاح کا دعویٰ کرتی رہی

ہے۔ نقادوں کا لہجہ ہمارے یہاں عموماً تحکمانہ اور مزعوماتی رہا ہے۔ فن کار کے تئیں ہمارے نقادوں کا رویہ مربیانہ رہا ہے اور ہر نقاد خود کو ہر فن کار سے برتر سمجھ کر آغاز کار کرتا ہے۔ انکسار کا وصف ہمارے نقادوں میں کم کم ہی دکھائی دیتا ہے۔ چونکہ نقادوں کی برتری ہمارے یہاں شروع ہی سے مسلم قرار دی گئی، اس لیے تنقید میں تحکمانہ اور مربیانہ رنگ در آنا لازمی تھا۔ محمد حسین آزاد کو یہ کہنے میں کچھ تکلف نہ تھا کہ اردو کی قدیم شاعری مرچکی ہے اور اسے مرنا ہی تھا، کیونکہ وہ محدود، مصنوعی اور تغیر ناپذیر تھی۔ حالی بے خوف ہوکر کہہ سکتے تھے کہ ہمارے شعر و قصائد کا ناپاک دفتر عفونت میں سنڈاس سے بدتر ہے اور آسمان پر فرشتے اس سے تھراتے ہیں (''مسدس حالی'' ،۱۸۷۹)، حالی کے مقدمے کو چالیس سال گذر چکے تھے اور مسدس کو پچپن سال جب اختر حسین رائے پوری نے اپنا مضمون ''ادب اور زندگی'' (۱۹۳۵) لکھا۔ عام حالات میں یہ مدت اس بات کے لیے کافی ہوتی کہ کسی کتاب کا تاثر دھندلا پڑجائے اور اس کے مشمولات پر جرح و محاکمہ کاعمل کرکے کچھ باتوں کو چھانٹ بھی دیا جائے، یا انھیں غلط یا غیرضروری ٹھہرایا جائے۔ لیکن دیکھیے اختر حسین رائے پوری ''ادب اور زندگی'' میں کیا لکھتے ہیں:

> ''قصیدہ خواں شاعر ایک ایسا مصاحب ہے جو مٹھی تک بندی کر لیتا ہے۔ غزل گوئی... جیسے کوئی مشین ایک رفتار سے ایک سی آواز کرتی جارہی ہے... اس ادب کی مثال اس امربیل سے دی جاسکتی ہے جو اسی درخت کو فنا کرتی ہے جس پر پرورش پاتی ہے۔''

☆☆☆

> ''کالی داس، کبیر، نظیر اور غالب وغیرہ کے سوا شاید کوئی ایسا شاعر نہیں جسے مستقبل کا انسان عزت سے یاد کرے گا۔''

☆☆☆

> ''اقبال اسلامی فاسیسٹ ہے اور اس کا ردعمل بھائی پرمانند اور ڈاکٹر منجے کے ہندو فاسزم [کذا] کی صورت میں ظہور پذیر ہو رہا ہے۔''

لطف یہ ہے کہ مندرجہ بالا سارے بیانات منطقی اور تاریخی تضاد سے بھرے ہوئے اور استدلال یا ثبوت جیسی چیزوں سے خالی ہیں۔

حالی اور آزاد کے یہاں بیان (Description) کم ہے، تجویز اور ہدایت (Prescription) زیادہ۔ لیکن استدلال ان کا میدان نہ تھا اور نہ وہ اس بات کے دعوے دار تھے کہ ہم اپنی ہر بات کا منطقی ثبوت پیش کریں گے۔ آزاد اور حالی دونوں کے یہاں تضادات کی کثرت ہے۔ لیکن یہ ان کی نظر میں شاید عیب نہ تھا۔ امداد امام نے البتہ دعویٰ کیا کہ اصول فن جو انھوں نے اپنی کتاب میں بیان کیے ہیں:

> ''ضرور ہے کہ پہلے فقیر کے قائم کردہ اصول صحیح مان لیے جائیں۔
> ظاہراً یہ اصول بعد استقرا و تصفح بلیغ کے قائم ہوئے ہیں اور بنا ان کی محض فطرت پر قائم ہوئی ہے۔''

ممکن ہے کہ ہم امداد امام اثر کے دعوؤں یا اصولوں کو غلط قرار دیں، لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ انھوں نے استدلال سے گریز کیا۔ جیسا کہ ہم اختر حسین رائے پوری کی مثال سے دیکھ سکتے ہیں۔ اثر، آزاد اور حالی کے جانشینوں نے تو استدلال کی جگہ صرف احکامات صادر کیے۔ حالی اور اختر حسین رائے پوری میں ذہنی ہم آہنگی ظاہر ہے کہ دونوں اردو شاعری کے بہت بڑے حصے کو نگاہ حقارت سے دیکھتے ہیں، لیکن مزید ثبوت درکار ہو تو اختر حسین رائے پوری کو ''ادب اور زندگی'' میں پھر سنیے۔

> ''یہ مضمون اردو کے ادیبوں کے لیے لکھا گیا ہے۔ لہٰذا میرا خطاب ان سے ہے۔ ایک طرف پولیس کا وہ پنشن خوار داروغہ ہے جو تاعمر اپنی فرعونیت اور ہوس پرستی کا مظاہرہ کرنے کے بعد تسبیح کے دانوں پر اپنے گناہوں کا شمار کر رہا ہے... پھر وہ مولوی ہے جو دین کے پردے میں سب سے بڑا دنیا دار ہے اور جس کی ہوس پرستی کو اشعار کے اس ناپاک دفتر سے یک گونہ تسکین ہوتی ہے... آپ اب تک ان ہی لوگوں کے لیے لکھتے رہے ہیں۔ کیا آپ کی آئندہ کاوشیں بھی انھیں کے لیے وقف ہوں گی؟''

ان عبارتوں کو پڑھ کر اقبال شاید مسکرا دیے ہوں، لیکن اب تو ان پر رونا بھی مشکل ہے۔

(۶)

جیسا کہ ہم جانتے ہیں، اختر حسین رائے پوری کا مضمون ''ادب اور زندگی'' ۱۹۳۵ کا ہے۔ دوسرے جدید نقادوں کی عبارات جو میں نے ان سے پہلے پیش کیں ان میں سے بیشتر ۱۹۴۱ سے ۱۹۵۲ کے درمیان کی ہیں۔ لہٰذا ہم یہ نتیجہ نکالنے میں حق بجانب ہوں گے کہ اردو میں گذشتہ پچاس برس کا تخلیقی ادب نقادوں کے استبداد کے سائے میں پیدا ہوا۔ نقادوں نے تخلیقی فن کاروں کو اپنا محکوم نہیں تو عملی طور پر اپنا پابند یا اپنا شاگرد قرار دینے کی پوری کوشش کی۔ تنقید نگار اکثر اعلان کرتے رہے کہ تخلیقی فن کار کو چاہیے کہ وہ ایسا لکھے، ویسا نہ لکھے، وہ ایسا ہو، ویسا نہ ہو۔ رشید احمد صدیقی نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ اخلاقی طور پر خراب کردار کا آدمی اچھا شاعر ہو ہی نہیں سکتا اور ان سے بھی پہلے یگانہ جن بنیادوں پر بار بار غالب کو خراب شاعر ثابت کرنا چاہ رہے تھے ان میں ایک غالب کی نام نہاد بدکرداری بھی تھی۔ یگانہ کے بعد بھی لوگوں نے جگر مرادآبادی، جوش، فیض، غالب، میر، میراجی، فراق ،راشد وغیرہ کے عقائد یا کردار کو حوالہ بنا کر انھیں اچھا یا برا ثابت کرنا چاہا ہے۔ لیکن ایک جوش ملیح آبادی کی ذرا ہسٹیریائی نظم کے سوا تخلیقی فن کاروں کی طرف سے کسی نے نقادوں کو چنوتی دینے اور یہ بتانے کی کوشش نہیں کی کہ انھیں کیا کرنا چاہیے، یا شاعری میں ان کی حقیقت کیا ہے۔

جوش صاحب کی نظم ''نقاد'' ان کے مجموعے ''فکر و نشاط'' (۱۹۳۷) میں شامل ہے۔ اس سے دو نتیجے نکلتے ہیں؟ ایک تو یہ کہ ۱۹۳۰- ۱۹۴۰ کی دہائی میں ہی تنقید ہمارے ادبی منظر نامے پر اس درجہ حاوی ہوچکی تھی کہ نقاد کا وجود ہمارے شعرا کے لیے مسئلہ بن گیا تھا۔ دوسرا نتیجہ یہ ہے کہ جوش نے نقاد کو شعر فہمی سے نہ صرف بے خبر بلکہ ''عاشقِ دیرینۂ فکرِ معاش'' کہہ کر یہ دعویٰ کر دیا تھا کہ نقاد کی نیت کھوٹی ہے، اسے شعر سے نہیں، اپنے حلوے مانڈے سے کام ہے۔ جوش صاحب نے نقاد سے یہ بھی کہا کہ ''تیری دنیا اور ہے شاعر کی دنیا اور ہے'' اور ''مر کے بھی تو شاعری کا بھید پا سکتا نہیں۔'' لیکن ہمارے دوسرے شعرا نے جوش کی تائید نہ کی۔ انھوں نے نقاد کو مطعون کیا نہ اسے بتایا کہ تمھارا صحیح فریضہ کیا ہے۔ ایک طرح سے کہا جا سکتا

ہے کہ شاعر نے تنقید نگار کے سامنے سپر ڈال دی۔ معلوم ہوتا ہے جوش صاحب بھی اس نتیجے پر پہنچے کہ نقاد سے الجھنا ٹھیک نہیں۔ چنانچہ انھوں نے اس طرز کی دوسری نظم ۱۹۵۰ء میں مجاز کے نام ''پندنامہ'' کی شکل میں لکھی۔ اس میں انھوں نے مجاز اور ''دیگر جوانان بے پروا'' کو شراب پینے میں خوش سلیقگی اور شعر میں فطرت کے حسن کی عکاسی کی تلقین کی ہے ؎

شبنم آلود کر سخن کا لباس
چکھ دھندلکے میں بوے گل کی مٹھاس
شاعری کو کھلا ہواے سحر
اس کا نفقہ ہے تیری گردن پر
رقص کی لہر میں ہو گم لب نہر
یوں ادا کر عروس شعر کا مہر
جذب کر بوستاں کے نقش و نگار
ذہن میں کھول مصر کا بازار

جوش صاحب کی یہ نظم ''نقاد'' سے بدرجہا بہتر ہے۔ لیکن مقبولیت نہ ''نقاد'' کو حاصل ہوئی نہ ''پند نامہ'' کو۔ اس وقت میرے سامنے حسب ذیل مجلدات ہیں جن میں جوش کے کلام کا انتخاب درج ہے:

(۱) انتخاب جوش از عصمت ملیح آبادی، ۱۹۸۳

(۲) جوش شناسی، مرتب کاظم علی خاں، ۱۹۸۶

(۳) جوش ملیح آبادی، خصوصی مطالعہ، مرتب قمر رئیس، ۱۹۹۳

(۴) ماہنامہ ''آجکل'' جوش نمبر، مرتب محبوب الرحمٰن فاروقی، ۱۹۹۵

''پند نامہ'' مندرجہ بالا کسی انتخاب میں شامل نہیں۔ ''نقاد'' صرف عصمت ملیح آبادی کے انتخاب میں ہے، باقی اس سے بھی خالی ہیں۔ مجھے یاد نہیں آتا کہ کسی نقاد یا شاعر نے ''پند نامہ'' یا ''نقاد'' کا سیر حاصل تجزیہ پیش کیا ہو۔ سلیم احمد نے اپنے مضمون ''جوش اور فن'' میں ''نقاد'' پر ایک ڈیڑھ صفحہ ضرور لکھا ہے، لیکن بحث سے گریز کرتے ہوئے۔ ان کے خیالات میں بحث کی شاید ضرورت ہی نہ تھی۔

راشد صاحب نے ۹ جون ۱۹۷۵ کے ایک خط میں ساقی فاروقی کو لکھا:

"تنقید بے شک نہایت مفید کام ہے لیکن اس میں سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ اسے نقاد لکھتے ہیں۔ تنقید نقادوں کے بس کا روگ نہیں۔ شعر کو شاعر سے زیادہ اور ادب کو ادیب سے زیادہ کوئی نہیں سمجھتا اور ادراک اور شعور کے جن راستوں سے شاعر اور ادیب شعر و ادب کو سمجھتے ہیں، وہ پیشہ ور نقادوں کو کم ہی نصیب ہوتے ہیں۔"

راشد صاحب نے "پیشہ ور" نقادوں کی الگ نوع قائم کر کے کچھ نقادوں کے لیے راہ نکال لی تھی۔ لیکن وہ اگر ایسا نہ بھی کرتے تو کچھ فرق نہ پڑتا۔ ویسے بھی ان کا یہ خط ۱۹۸۶ میں چھپا، تب تک تنقید کا پانی ہمارے تقریباً ہر شاعر سے اوپر ہو کر گذر رہا تھا۔

جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، ہمارے یہاں تنقید بطور صنف سخن کے ہوتے ہی ہاتھ پاؤں نکالنے شروع کر دیے تھے۔ لیکن ہمارے سب سے بڑے جدید شاعر میراجی کی ۱۹۴۹ میں موت اور اسی زمانے میں محمد حسن عسکری کے فروغ کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ گذشتہ نصف صدی ہمارے ادب میں نقاد کی صدی ہے، شاعر کی نہیں۔

ہماری ادبی تہذیب میں تنقید کی بالادستی میرے خیال میں تین وجوہ کے باعث ہے۔ ایک وجہ تو سیاسی، دوسری کا گہرا تعلق ہماری ادبی تہذیب کی روایت سے ہے اور تیسری کی جڑ جدید معاشرے میں اقدار کے عمومی زوال میں ہے۔ ان کی تفصیل مختصراً عرض کرتا ہوں۔

(۱) محمد حسین آزاد، حالی اور امداد امام اثر نے جس زمانے میں ہمارے ادب کی اصلاح اور اس میں تازہ اقدار کی بیخ افگنی کا بیڑا اٹھایا وہ ہماری کلی سیاسی شکست کا تھا۔ ان لوگوں نے بالخصوص حالی اور آزاد نے ہمیں یہ بتایا کہ سیاسی شکست کے ساتھ ہماری تہذیبی شکست بھی ہو گئی ہے اور ایک کو دوسری سے الگ نہیں کر سکتے۔ ان لوگوں نے ہماری ادبی اصلاح کے جو نسخے تجویز کیے ان میں یہ بات واضح یا مضمر تھی کہ یہ نسخے مغربی اصولوں پر تیار کیے گئے ہیں اور مغربی اصولوں کے بارے میں یہ بات ثابت تھی کہ وہ ہمارے اصولوں سے بہتر ہیں۔ اس طرح حالی اور آزاد کے اثر اور نئے ادبی خیالات کی مقبولیت اور حاکمیت کا دور

شروع ہوا۔ اور یہی لوگ ہمارے سب سے پہلے بلکہ حالی کے بارے میں تو کہہ سکتے ہیں کہ سب سے بڑے نقاد قرار دیے گئے اور ان لوگوں کی وجہ سے نقاد کا تسلط ہمارے یہاں مسلم ہوا۔

(۲) شاگردی استادی کا ادارہ نہ فارسی میں ہے نہ عربی میں۔ اولاً یہ اردو میں بھی نہ تھا۔ جب اٹھارویں صدی کے شروع میں دہلی والوں نے اپنے اشہب تخلیق کو فارسی کی مانوس راہ چھوڑ کر اردو کی نئی گلی میں بے تکلف موڑا تو انھیں ایسے لوگوں کی ضرورت محسوس ہوئی جو فارسی اور ریختہ دونوں پر قدرت رکھتے ہوں اور جن سے ریختہ میں شعر گوئی کے گر سیکھے جاسکیں۔ خان آرزو اس سلسلے میں فطری رہنما ثابت ہوئے۔ پھر یہ سلسلہ چل نکلا اور بیس ہی تیس برس میں ساری اردو دنیا میں پھیل گیا۔ بڑے استادوں کی شہرت آسمان کو چھونے لگی اور اکثر کسی شاعر کی شہرت اور توقیر میں اس بات کا بھی دخل ہوتا کہ اس کا استاد کون ہے۔ انیسویں صدی کے اواخر میں جب محمد حسین آزاد نے اعلان کیا کہ پرانی شاعری مرچکی ہے اور اس چیز کی بنیاد پڑی جسے حالی نے ''نئی شاعری'' کہا تو پرانی شاعری کی اوقات کم ہوئی اور پرانی طرز کے استادوں کا بھی دبدبہ گھٹنا شروع ہوا۔

آل احمد سرور نے اس بات کو اپنے مضمون ''اردو میں ادبی تنقید کی صورت حال'' (مشمولہ ''نظر اور نظریے''۱۹۷۳) میں یوں بیان کیا ہے:

> ''آزاد اور حالی... دونوں کی تنقید دراصل ان کی شاعری کی مقبولیت کے لیے نیا احساس پیدا کرنے کی کوشش سے شروع ہوتی ہے، مگر اس سے آگے بھی جاتی ہے... حالی اور آزاد کو ایک نئے قسم کی شاعری کرنا تھی جس کے لیے ایک جواز کی ضرورت تھی۔ آزاد کی تنقید صرف جواز تک رہ گئی، حالی کی خوبی یہ ہے کہ ان کی تنقید جواز سے شروع ہوکر ایک ادبی دستاویز تک پہنچتی ہے۔''

لیکن واقعہ یہ ہے کہ حالی اور ان کے ہم نواؤں نے صرف نئی شاعری کی بنیاد نہ قائم کی تھی۔ انھوں نے نئی شاعری کے لیے اصول بھی بتائے تھے اور آزاد نے تو ''آب حیات'' میں انھیں اس طرح گھول دیا تھا کہ اس کتاب کو پڑھنے کے بعد پرانی شاعری کے بارے میں پرانی رائے قائم رہنا ممکن نہ تھا۔ گویا آزاد اور ان کے ساتھی نئی شاعری کے بنا پرواز اور نئے

ادب کے استاد ٹھہرے۔ اس طرح ہمارے ادبی معاشرے نے روایتی استاد کی کمی نقاد سے پوری کی اور نقاد کو وہی برتری حاصل کرنے دی جو پہلے زمانہ میں استاد کا حصہ تھی۔ اس سلسلے میں ناسخ کا وہ واقعہ یا لطیفہ سبق آموز ہے جب کسی نوعمر شاعر نے ان کی بات سے اختلاف کیا تھا کہ کتاب میں کچھ لکھا تھا اور ناسخ کچھ کہتے تھے۔ محمد حسن آزاد لکھتے ہیں کہ ناسخ لکڑی اٹھا کر اس شخص پر دوڑ پڑے کہ اب تو ہمیں کتاب کی دھونس کیا دیتا ہے۔ کتاب پڑھتے پڑھتے ہم خود کتاب ہو گئے ہیں۔ ہم لوگوں نے نقاد کے بارے میں بھی یہی سمجھ لیا کہ وہ کتاب پڑھتے پڑھتے خود کتاب ہو گیا ہے۔

(۳) نئے زمانے میں جب ہمارے یہاں صارفیت بڑھی، اور گذشتہ پچاس سال میں خاص طور پر ادب کی پیداوار میں تجارتی مفاد پرستی (Commercialism) کھلے بندوں عمل میں آنے لگی تو ہمارے تخلیقی فن کار نے نقاد کا دامن تھاما کہ نقاد اگر تعریف یا تبلیغ کر دے گا تو ہماری کتاب چل جائے گی، یا ہماری شہرت میں اضافہ ہوگا۔ نقاد بطور ناقد، پھر بطور مبصر، پھر بطور مبلغ، بازار ادب کا باد فروش بن گیا۔ ہر شاعر کو محسوس ہونے لگا کہ ہم بھی کسی باد فروش کو اپنے ساتھ رکھیں تو ہماری شہرت اور خوبی کی ہوا دور دور تک بندھ جائے گی۔

(۷)

میں نے اب تک اس تنقید اور ان نقاد کا ذکر نہیں کیا ہے جو محمد حسن عسکری کے بعد ہیں۔ اس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ نقاد کی برتری تو ہمارے یہاں ۱۹۳۰-۱۹۴۰ کی دہائی میں ہی پوری طرح قائم ہو چکی تھی ورنہ جوش صاحب کو ''نقاد'' جیسی نظم لکھنے کی ضرورت کیوں پیش آتی؟ لیکن دوسری اور زیادہ اہم وجہ یہ کہ محمد حسن عسکری کے بعد آنے والے لوگوں میں میرا بھی نام ہے اور یہ مناسب ہے کہ میرا اور میرے ساتھ والوں کا محاکمہ ہمارے بعد والوں کے ہاتھوں انجام پائے تاکہ اس میں معروضیت کا کچھ رنگ پیدا ہو سکے۔

ایک سوال یہ بھی ہے کہ نقادوں کے تسلط عام سے پچھلے پچاس سال کی شاعری کو نقصان پہنچا یا فائدہ؟ اس سوال کے کئی جواب کئی طریقوں سے ممکن ہیں لیکن مناسب جواب تب ہی مل سکیں گے جب نقاد کے ہاتھ میں ادب اور ادیب کی رہنمائی کا جھنڈا نہ ہوگا۔ آل احمد سرور نے اپنے مضمون ''تنقید کے مسائل'' مشمولہ ''نظر اور نظریے'' (۱۹۷۳) میں لکھا ہے:

"ہماری تنقید نے ابھی تک کھلے دل سے اور صاف لفظوں میں اس حقیقت کا اعتراف نہیں کیا ہے کہ ادب میر کا وہ باغ ہے جسے کسی امیر دوست کے پائیں باغ کے دریچے کی ضرورت نہیں، کیونکہ اس کے اپنے باغ میں پہلے سے زندگی کے کتنے باغ وصحرا حل ہوئے ہیں۔"

میرا کہنا ہے کہ نقاد کی بالادستی اور اس کے میر کارواں ہونے کا تصور اب ہمارے ادب سے ختم ہو جانا چاہیے۔ ہم نقادوں کو اپنی بات کے صحیح تسلیم ہونے کا ہوکا بہت ہے۔ سرور صاحب نے محولہ بالا مضمون میں لکھا ہے:

"بڑا نقاد وہ نہیں ہوتا جس کی رائے ہمیشہ صحیح مانی جائے۔ بڑا نقاد وہ ہوتا ہے جس کی رائے سے دوسروں کو کسی موضوع پر بہتر اور جامع رائے قائم کرنے کی توفیق ہو، (اور) اس جامع رائے کا سراغ اس نقاد کی رائے سے ملا ہو۔"

میرا خیال ہے آج کی گفتگو کے اختتام کے لیے اس سے بہتر کوئی نکتہ نہیں۔

(۲۰۰۱)

تعبیر کی شرح

مطالعات کے سلسلے میں ''تعبیر'' کا لفظ اردو میں کم ہی استعمال ہوتا ہے۔ ''خواب کی تعبیر'' تو عام اور مستعمل فقرہ ہے، لیکن (مثلاً) ''مسجد قرطبہ کی تعبیر''، ''توبۃ النصوح'' کی تعبیر'' یا ''میراجی کی تعبیر'' جیسے فقرے کم سننے میں آتے ہیں تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ چیز جسے ''تعبیر'' کہتے ہیں اردو کے ادبی مطالعات میں عام نہیں ہوئی ہے؟ یا اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ چیز جسے ''تعبیر'' کہتے ہیں وہ ہمارے یہاں کسی اور نام سے یا مختلف ناموں سے معروف ہے؟ اگر ہم یہ کہیں کہ ''تعبیر'' ابھی اردو میں عام نہیں ہوئی ہے، تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ شرح، تفسیر، تفہیم، تشریح، اظہار خیال سے وہ مقصد حاصل نہیں ہوتا جو ''تعبیر'' سے حاصل ہوتا ہے۔

پھر یہ سوال بھی اٹھ سکتا ہے کہ شرح، تفہیم، تشریح، اظہار خیال، یہ سب الگ الگ چیزیں ہیں یا ایک ہی شے کے مختلف نام ہیں؟ ہم فرض کر سکتے ہیں کہ یہ سب چیزیں ایک ہی ہیں، اور ان کا مقصد کسی متن کے معنی بیان کرنا، اس کی وضاحت کرنا، اس کو واضح کرنا، اس کا مطالب کو کھول کھول کر کہنا ہے۔ یا ہم یہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ شرح تفہیم، تشریح وغیرہ الگ الگ چیزیں ہیں۔ مثلاً ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''شرح'' میں متن کی صرف وضاحت نہیں ہوتی بلکہ اس پر اظہار رائے یعنی اس کے بارے میں اقداری فیصلہ بھی ہوتا ہے۔ یا ہم کہہ سکتے ہیں کہ تشریح سے مراد کسی متن کے مضمرات کو واضح کرنا ہے، اور بس۔ یا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''تفہیم'' سے مراد کسی متن کے معنی اس طرح بیان کرنا ہے کہ وہ معمولی پڑھے لکھوں کی بھی سمجھ میں آجائیں۔ یا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''اظہارخیال'' سے مراد کسی متن کی مجموعی صورت حال پر تبصرہ کرنا ہے اگر اس تبصرے کے ذریعے اس کے معنی بھی واضح ہو جائیں تو یہ اضافی فائدہ ہے۔ ''تفسیر'' کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ یہ اسلامیات کی اصطلاح ہے اور عام طور پر قرآن و حدیث کی شرح کے معنی میں استعمال ہوتی ہے۔ مذہبیات کے عالم ہونے کے باعث اسے دوسرے مقدس متنوں کی شرح کے لیے بھی استعمال کر لیا جاتا ہے۔ مثلاً انجیل کی تفسیر، گیتا کی تفسیر، وغیرہ۔ لیکن تفسیر کے معنی کی یہ تخصیص محض سماجی

ہے، خود اس لفظ کا مادہ ''فَسَر'' ہے، جس کے معنی ہیں ''واضح کرنا، ظاہر کرنا، ڈھکے ہوئے کو کھول دینا۔'' اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ شرح، تفسیر، تفہیم، تشریح، اظہارخیال ان تمام اصطلاحوں میں متن کے معنی بیان کرنے کا عنصر مشترک ہے۔ لہٰذا اگر یہ چیزیں مجموعی طور پر یا انفرادی طور پر ''تعبیر'' سے مختلف ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ ''تعبیر'' واقعی کوئی ایسا کام کرتی ہے جو شرح، تفسیر وغیرہ سے نہیں ہو سکتا۔

اچھا اگر تعبیر واقعی کوئی ایسا کام کرتی ہے جو تفسیر اور شرح وغیرہ سے نہیں ہو سکتا تو اردو والے تعبیر کے تصور اور تعبیر کے ذریعہ جو کام انجام پاتا ہے ان سے عام طور پر ناواقف کیوں ہیں، ہم جواب میں کہہ سکتے ہیں کہ اردو زبان ،اس کا ادب اور اس کا ادب پیدا کرنے والے سب پس ماندہ اور علمی اعتبار سے پست ہیں۔ لہٰذا اگر وہ تعبیر سے ناواقف ہیں تو عجب کیا ہے؟ آخر حالی کے پہلے وہ ''نیچرل شاعری'' سے بھی ناواقف تھے۔ اگر یہ کہا جائے کہ اردو والے پس ماندہ اور نیم مہذب سہی، لیکن عربی تو بڑی زبان ہے اور عربی میں تو اعلیٰ درجے کی تنقیدی تحریریں اور نظری تنقید موجود ہے۔ پھر عربی میں ''تعبیر'' کا تصور کیوں نہیں؟ تو اس کا بھی وہی جواب ہے کہ عربی والے ''نیچرل شاعری'' کے تصور سے بھی تو ناواقف تھے۔ ایک زمانے میں عربی بڑی ترقی یافتہ زبان رہی ہوگی۔ لیکن عبدالقاہر جرجانی اور حافظ وغیرہ کو جیمس مل (James Mill) جس سے شبلی نے استفادہ کیا تھا اور ملٹن اور میکالے (جن سے حالی نے استفادہ کیا تھا) سے کیا نسبت؟ تعبیر کا تصور جدید اور ترقی یافتہ تنقیدی شعور کا پیدا کردہ ہے۔ پرانے زمانے میں اس کا ذکر کہاں؟

لیکن ذرا ٹھہریے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ تشریح، شرح، تفہیم وغیرہ سے اردو میں کم و بیش وہی کچھ مراد لیا جاتا ہے جو ''تعبیر'' سے مراد لیا جاتا ہے، یا لیا جانا چاہیے؟ تشریح، تفسیر وغیرہ کو الگ الگ عمل تصور کریں یا اس کے ایک عمل کو مختلف نام قرار دیں۔ یہ بات تو ظاہر ہے کہ ان سب میں تفصیلی معنی کا عنصر بڑی حد تک مشترک ہے۔ اب اگر ''تعبیر'' ان چیزوں سے مختلف نوعیت کی چیز ہے تو ہمیں ''تعبیر'' کی نوعیت کو واضح کرنا چاہیے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ اگر شرح وغیرہ کا کام کسی نہ کسی نہج سے معنی سے متعلق ہے تو ممکن ہے ''تعبیر'' کا کام معنی سے نہیں بلکہ کسی اور چیز سے متعلق ہو۔ چونکہ ادبی مطالعات کے میدان میں لفظ ''تعبیر'' کو Interpretation کے معنی میں۔ اور ''تعبیر کرنا'' کو To interpret کے معنی میں استعمال

کرتے ہیں۔ لہٰذا یہ چھان بین نامناسب نہ ہوگی کہ انگریزی میں ان الفاظ (یا اصطلاحات) کو کن معنی میں استعمال کیا جاتا ہے؟ آکسفرڈ انگلش ڈکشنری .O.E.D کا بیان ہے کہ Interpret اصلاً سنسکرت ہے اور اس کا مادہ प्रथ Pratha ہے، بمعنی ''پھیلانا'' اس کے بعد۔ کے معنی حسب ذیل درج ہیں:

"To expound the meaning of (something abstruse or mysterious) to render (words, writings, author etc.) clear or explicit to elucidate, to explain."

Interpretation کے معنی حسب ذیل ہیں:

"The way in which a thing ought to be interpreted; proper explanation, hence signification, meaning."

رینڈم ہاؤس نے مزید وضاحت کر دی ہے:

"To interpret is to give the meaning of something by parapharase, by translation, or by an explanation (sometimes involving one's personal opinion and therefore original), which is often a systematic and detailed nature."

کالنز کوبلڈ Collins Cobuild ڈکشنری کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بالکل زمانہ حال کے روزمرہ کی روشنی میں الفاظ کے معنی ان کے محل استعمال کے ذریعہ کیے گئے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

1. If you interpret what someone says or does in a part inclular way, you decide that this is its meaning or significance.

2. If you interpret a novel, dream, results etc. you give an explanation of what it means.

3. The interpretation of a particular situation, law statement, etc. is the explanation of what it means, defferent people may have different interpretations of the same thing.

مندرجہ بالا اقتباسات سے معلوم ہوتا ہے کہ Interpretation بنیادی طور پر معنی بیان کرنے کا عمل ہے اور اگر تعبیر اور Interpretation ایک ہی شے ہیں تو تعبیر، شرح، تشریح تفسیر، تفہیم اور اظہارِخیال میں کوئی ایسا فرق نہیں جس کی بنا پر تعبیر کو شرح وغیرہ سے مختلف یا برتر یا کم تر سمجھا جائے۔

ہو سکتا ہے یہ سوال اٹھے کہ ڈکشنری میں لکھے ہوئے معنی خواہ کتنے ہی معتبر ہوں لیکن یہ کہاں ضروری ہے کہ وہ اصطلاحی معنی بھی بیان کرتے ہوں؟ ہو سکتا ہے کہ تنقیدی اصطلاح کے طور پر Interpretation کسی مخصوص اور مختلف معنی کا حامل ہو۔ اس کے جواب میں پہلی بات تو یہ ہے کہ Interpretation کے ضمن میں یا اس کے کم و بیش مرادف کے طور پر حسب ذیل الفاظ (یا اصطلاحات) مغرب میں رائج ہیں:

"Commentary, Exegesis, Explication du texte, Explanation, Exposition, Description, Annotation."

زویتان ٹاڈاراف (Tzvetan Todorov) کہتا ہے کہ ممکن، بلکہ اغلب ہے کہ ان اصطلاحات کے ذریعہ جن چیزوں کی نشان دہی ہوتی ہے وہ سب ایک جیسی نہیں ہیں، یعنی اغلب ہے کہ وہ ایک دوسری سے بہت زیادہ مختلف ہوں، لیکن ان سب کو مجموعی حیثیت سے Interpretation کہا جا سکتا ہے۔ یعنی Interpretation اس چھت کا نام ہے جس کے نیچے مندرجہ بالا چیزیں وجود پاتی ہیں لہٰذا Interpretation ان تمام کارگذاریوں کا نام اور مجموعہ ہے جو کسی متن کے معنی بیان کرنے کے لیے عمل میں لائی جاتی ہیں لہٰذا شرح بھی Interpretation ہے، تفسیر بھی Interpretation ہے، وغیرہ۔ اور چونکہ Interpretation کا اردو ترجمہ ہم "تعبیر" کرتے ہیں، لہٰذا ہر وہ عمل جس کے ذریعہ کسی متن کے معنی بیان ہوں،

تعبیر کا عمل ہے۔ اور بقول ناڈاراف بہترین تعبیر وہ ہے جو متن کے عناصر کی سب سے زیادہ کثیر تعداد کو اپنے اندر جذب کر لینے کا امکان رکھتی ہو۔ یعنی ایسی تعبیر یا معنی کا ایسا بیان مناسب نہیں جو متن کے کسی حصے یا عنصر کو نظر انداز کر دے۔ پھر اس کا عکس بھی درست ہے، کہ ایسی تعبیر لاطائل اور بے معنی ہے جو ہر متن کی شرح کسی ایک ہی تصور کی بنیاد پر کرے۔ موخرالذکر کی تفصیل آگے آئے گی۔

مصدر To interpret کے معنی جو اوپر بیان ہوئے ہیں ان میں سے دو معنی کو ہم اب تک نظرانداز کرتے رہے ہیں۔ ضروری ہے کہ ان کو بھی حساب میں لے لیا جائے۔ پہلے زمانے میں Interpret کے معنی "ترجمہ کرنا" To translate بھی تھے، بلکہ یہ معنی زیادہ متداول تھے۔ آج ان معنی کی یادگار لفظ Interpreter بمعنی "ترجمان" میں ہے۔ یعنی وہ شخص جو غیر زبان سے فوری ترجمہ کرکے دو شخصوں کے درمیان گفتگو کو ممکن کرتا ہے، اسے ترجمان یا Interpreter کہتے ہیں۔ لیکن علم المعنی کے میدان میں Interpretation یعنی تعبیر اور ترجمہ بعض حالات میں اب بھی ہم معنی ہی ٹھہرتے ہیں۔ تعبیر یا تشریح (یا اسے جو بھی نام دیں) کے عمل میں ترجمے کی مرکزی حیثیت ہے۔ ہمارے یہاں پرانے لوگوں کو بھی اس بات کا احساس تھا۔ چنانچہ مولانا شاہ اشرف علی تھانوی[1] کہتے ہیں:

> "مضامین قرآن مجید کی تبلیغ عام مامور یہ ہے اور ظاہر ہے کہ عجم کو تبلیغ بدون ترجمے کے نہیں ہو سکتی۔ اگر ترجمہ قائم مقام اصل کلمہ کے نہ ہو تو لازم آتا ہے کہ مسلک سلف پر ان اجزا کی تبلیغ ممکن نہ ہو حالانکہ وہ اصل مسلک ہے۔ پس ترجمے کو قائم مقام اصل کے کہنا لازم ہے۔"

واضح رہے کہ یہ گفتگو سورۂ آل عمران کی آیت محکمات و متشابہات کے حوالے سے ہو رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ متشابہات کے ترجمے میں غلط فہمی کا امکان رہتا ہے۔ مولانا تھانوی ثم استوی الی السماء کی مثال دے کر کہتے ہیں کہ استوی کی تفسیر جب لفظ غیر منصوص سے ہوگی اور اس کی دلیل قطعی ہو یا ظنی، تو بھی اسے معنی حقیقی ہی پر محمول کیا جائے گا۔ مثلاً استواء کی تفسیریں مختلف ہوتی ہے: استقرار، علو، استیلا، اقبال۔ یہ سب معنی حقیقیہ لغویہ ہیں۔ پھر مولانا

کہتے ہیں کہ: 'استویٰ' کا جب ترجمہ ہوگا وہ ان ہی معانی حقیقیہ، لغویہ میں سے کسی کا ترجمہ ہوگا۔ پس ان سب معانی سے تعبیر کرنا بھی بجائے استویٰ سے تعبیر کرنے کے ہوگا۔"

لہٰذا ترجمہ بھی تعبیر کا ایک طریقہ اور تعبیری کارگزاری ہے اور یہ صرف غیر زبان سے اپنی زبان یا کسی اور زبان میں ترجمہ کرنے پر محدود نہیں۔ ہم خود اپنی زبان سے ہر وقت ترجمہ کرتے رہتے ہیں تاکہ متن کو سمجھ سکیں۔ کسی بھی زبان سے ترجمے کی ناکامی غلط تشریح یا تعبیر کو راہ دیتی ہے اور اگر متن طنزیہ یا مزاحیہ ہو تو خود اپنی زبان میں بھی ترجمے کی ناکامی واقع ہوسکتی ہے۔یا اگر متن کی رسومیات سے واقفیت نہ ہو، یا متن کے مضمرات کی طرف سے چشم پوشی ہو جائے تو بھی اپنی زبان سے ترجمہ ناکام ہوسکتا ہے۔ یا کبھی کبھی متن کی صورت کوڈ Code جیسی ہوتی ہے اور اسے Decode کیے بغیر اس کے مفہوم تک رسائی نہیں ہوسکتی۔ اگر کوڈ شکنی کا غلط طریقہ اختیار کریں تو گویا یہ ترجمے کی غلطی اور تعبیر کی ناکامی ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل شعر میں کئی پہلو ہیں

بند پاتا ہوں دم صبح در دولت میں
قفل کھل جائے تو طالع کی رسائی ہو جائے

(نادر لکھنوی)

اس پر حسرت موہانی کا استدراک ہے:

'طالع' کی آواز 'تالے' کی سی ہے۔ اس لیے اسے قفل کی رعایت سے لائے ہیں۔ استغفراللہ۔

یہاں اس بات سے کوئی بحث نہیں کہ شعر اچھا ہے یا خراب، بنیادی بات یہ ہے کہ مولانا حسرت موہانی کو اس شعر کی تعبیر میں بالکل کامیابی نہ ہوئی کیونکہ انھوں نے کئی باتیں نظر انداز کر دیں۔

(۱) شعر کا لہجہ مزاحیہ اور خوش طبعی کا ہے۔ مولانا نے اس کا ترجمہ سنجیدہ لہجے میں کیا۔

(۲) رعایت لفظی کا رسومیاتی کردار جس کی بنا پر شعر کو Writing Practice کا نمونہ کہہ سکتے ہیں۔ (واضح رہے کہ وضعیاتی والے تصنیف کو

Writing Practice قرار دیتے ہیں)۔

(۳) ان شعر کی کوڈشکنی عاشق کے کوڈ سے نہیں۔ بلکہ اینٹی عاشق کے کوڈ سے ہونا چاہیے۔ یعنی یہاں معشوق تک رسائی نہ ہونے کے مضمون کو یاس و حرماں کے بجائے پھکڑپن کے رنگ میں بیان کیا گیا ہے۔

لیکن معاملہ اتنا سادہ نہیں۔ پال ریکیئر Paul Ricoeur نے تعبیر کی تعریف یہ بیان کی ہے کہ اب جب ہم مارکس، فرونڈ، اور نطشہ کے بعد شعور کو بھی مشکوک گرداننے لگے ہیں یہ بات کہنا مشکل ہے کہ تعبیر کا عمل متن کے اندر معنی کے شعوری وجود کو اجاگر کرتا ہے۔ اب تو تعبیر کا کام صرف اتنا ہے کہ وہ معنی کے اظہارات کو یعنی ان شکلوں کو Decipher کرے جن کا روپ بھر کر معنی ہمارے سامنے آتا ہے۔ ریکیئر کی بات میں کتنی صداقت ہے اس پر بحث تو آئندہ ہوگی۔ فی الحال یہی کہنا مقصود ہے کہ تعبیر کا ایک کام یہ بھی قرار دیا جا سکتا ہے کہ وہ متن میں معنی کی شکلوں کو بوجھے۔

مندرجہ بالا گفتگو سے یہ بات واضح ہو گئی ہوگی کہ تعبیر کا کام معنی کو بیان کرنا ہے۔ لیکن کیا معنی اور معنویت میں فرق کیا جا سکتا ہے؟ یعنی کیا معنی کو بیان کرنے اور معنی کی اہمیت، اس کا دوسری چیزوں سے تعلق وغیرہ بیان کرنے میں کوئی فرق نہیں؟ اس سوال کا جواب اگر یہ ہے کہ معنی اور معنویت میں فرق ہے تو شاید شرح اور تعبیر میں بھی فرق قائم ہو سکتا ہے۔ کم ازکم ہرش کا تو یہی خیال ہے کہ شارح کی اپنی ذات کے لیے جو معنی ہیں وہ محض معنی ہیں۔ اور وہی معنی جب کسی اور شے کے تعلق سے بیان کیے جائیں تو یہ معنویت Significance کہلائیں گے۔ لہٰذا اگر ہم معنی بیان کریں تو شارح ہیں اور اگر معنویت بیان کریں تو معبر ہیں۔

ہرش کی یہ تقسیم دلکش اور سادہ ضرور ہے، لیکن ذرا غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کی افادیت محدود ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ وہ ''شارح کی اپنی ذات کے لیے معنی'' Meaning-for-an-interpreter کا وجود قائم کرنا اگر ناممکن نہیں تو بے حد مشکل ضرور ہے۔ اور بعض بعض جگہ تو ناممکن بھی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ کوئی بھی شخص جو معنی سمجھتا ہے، یا جس معنی کا ادراک کرتا ہے اس کا موجد خود وہ شخص ہوتا ہے۔ لیکن کوئی شخص کبھی بالکل تنہا قائم نہیں ہوتا۔ میں فی الحال اس سوال سے بحث نہ کروں گا کہ شخص کا وجود تاریخ کا مرہون منت ہے کہ

نہیں؟ میں اس وقت صرف یہ کہتا ہوں کہ متن کی کوئی بھی تفہیم کوئی بھی تعبیر، دوسرے متون کی تفہیم اور تعبیر کے بغیر نہیں ہو سکتی میں اپنی ذاتی حیثیت میں بھی متن کو اسی وقت سمجھ سکتا ہوں جب میں اس متن کی رسومیات سے واقف ہوں۔ متن کے معنی سمجھنے کے لیے متون کے اس نظام سے مکمل نہیں تو تھوڑی بہت واقفیت ضروری ہے متن جس کا حصہ ہے اور یہ واقفیت بھی ضروری ہے کہ اس طرح کے متن پر لوگوں کا استجاب Response کیسا ہوتا رہا ہے اور کس طرح کا استجاب ایسے متن سے متوقع ہے؟ وغیرہ یعنی کوئی بھی قرأت بالکل ذاتی بالکل داخلی، بالکل شخصی بالکل معصوم نہیں ہوتی۔ کم سے کم اتنا تو ہوتا ہی ہے کہ قاری اپنے معنی یا تعبیر My Interpretation کو قابل قبول معنی یا تعبیر Acceptable interpretation کے پس منظر میں رکھ کر یا اس کی کسوٹی پر کس کر دیکھتا ہے اور پھر فیصلہ کرتا ہے کہ اس کی نظر میں زیر بحث متن کے معنی کیا ہیں یا کیا ہونا چاہیے؟

ہرش کی تقسیم پر مذکورہ بالا پابندی عائد کریں تو یہ تقسیم عملی طور پر کارآمد ہو سکتی ہے۔ یعنی یہ ممکن ہے کہ میں کسی متن کا کوئی مطلب نکالوں اور پھر اس مطلب کو کسی دوسری بظاہر یا دراصل غیر متعلق چیز پر منطبق کر دوں۔ اس انطباق کو تعبیر کے عمل کا دوسرا قدم، یا شرح و تشریح وغیرہ سے مختلف ایک قدم کہہ سکتے ہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ شرح و تعبیر کے لیے کوئی قاعدے (یا مسلم، کلی قاعدے) نہیں بن سکتے۔ یعنی ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اگر فلاں فلاں باتوں کا خیال رکھا جائے اور فلاں فلاں اصول ملحوظ رکھے جائیں۔ تو شرح (یا تعبیر) بالکل درست، یا سب لوگوں کے لیے قابل قبول نکلے گی۔ لہٰذا کسی معنی کا کسی غیر متعلق، یا متعلق لیکن خارجی شے یا صورت حال پر انطباق فی نفسہٖ صحت کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ مثال کے طور پر اقبال ؎

فاطمہ تو آبروے امت مرحوم ہے
ذرہ ذرہ تیری مشت خاک کا معصوم ہے

اب ایک قاری+ شارح کی حیثیت سے میں اس شعر کے معنی نکالتا ہوں۔ مجھے فی الحال یہ نہیں معلوم کہ شعر میں جس فاطمہ کا ذکر ہے وہ فاطمہؓ بنت رسول اللہؐ ہیں یا کوئی اور فاطمہ، یا کوئی فرضی لڑکی ہے۔

(۱) یہ شعر فاطمہ نامی کسی لڑکی کو مخاطب کر کے کہا گیا ہے۔ اس میں کوئی ایسی صفت ہے یا اس نے کوئی ایسا کام کیا ہے جس کی بنا پر اسے امت مرحوم کی آبرو قرار دیا گیا ہے۔ ''امت مرحوم'' چونکہ عام طور پر ملت اسلامیہ کو کہتے ہیں اس لیے فاطمہ ملت اسلامیہ کی آبرو ہے اور غالباً مسلمان بھی ہے۔ چونکہ دوسرے مصرعے میں اس کی مشت خاک کا ذکر ہے اس لیے اغلب یہ ہے کہ فاطمہ اب مرچکی ہے۔ اور چونکہ اس کی مشت خاک کے ہر ذرے کو معصوم کہا گیا ہے۔ اس لیے اس کی عصمت ہی غالباً وہ صفت ہے جس کی بنا پر وہ امت مرحوم کی آبرو ہے۔

(۲) دوسرا مفہوم یہ ہے کہ اس شعر کا تخاطب حضرت فاطمہؓ بنت رسول اللہؐ سے ہے۔ یہ شعر ان کی منقبت میں ہے۔ اپنی پاکبازی، تقدس اور بزرگی کی بناپر وہ ساری ملت اسلامیہ کی آبرو ہیں ''مشت خاک'' سے ان کا وجود مراد ہے۔

(۳) تیسرا مفہوم یہ ہے کہ فاطمہ کسی کہانی یا افسانے کی کردار ہے۔ باقی معنی وہی ہیں جو (۱) پر بیان ہوئے۔ لیکن بڑا فرق یہ ہے کہ شعر کا متکلم خود شاعر، یا کوئی تاریخی شخصیت نہیں، بلکہ افسانے کے کردار ہیں جو فاطمہ کے گھرانے یا قبیلے کے رکن ہیں۔ اور فاطمہ کی موت پر ماتم کر رہے ہیں۔

(۴) چوتھا مفہوم یہ ہے کہ یہ غیر اہم ہے کہ فاطمہ سے فاطمہؓ بنت رسولؐ مراد ہے یا کوئی اور۔ بنیادی بات یہ ہے کہ شعر میں فاطمہ کی معصومیت اور تقدس کا ذکر ہے۔ اس شعر کے ذریعہ لڑکیوں کو تلقین کی گئی ہے کہ اگر وہ ملت اسلامیہ کی آبرو بننا چاہتی ہیں تو وہ معصومیت اور تقدس اختیار کریں۔عورتوں میں بڑھتی ہوئی بے پردگی بے راہ روی، شعائر اسلام سے بے تعلقی، پھر پاکیزگی اور عصمت و عفت سے ان کی عدم رغبت کو دیکھتے ہوئے شاعر

انھیں تلقین کرنے پر مجبور ہوا ہے۔ وہ لڑکیوں کو بتاتا ہے کہ فاطمہ
کو دیکھو کہ اس کی مشت خاک کا ہر ذرہ معصوم ہے، اسی لیے وہ
پوری امت مرحوم کی آبرو کے درجے پر فائز ہے۔ اس سے یہ بھی
معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کو ملت اسلامیہ سے حددرجہ دلچسپی ہے۔ اس
کے دل میں مسلمانوں کا درد ہے۔ اسے مسلمان عورتوں کی اصلاح
سے خاص دل چسپی ہے۔ اور کیوں نہ ہو آخر آغوش مادر ہی بچے
کی پہلی درس گاہ ہوتی ہے۔ اگر عورتوں کے اخلاق خراب ہوں گے
تو پوری نسل کے اخلاق خراب ہو جائیں گے۔ اس شعر سے یہ بھی
معلوم ہوتا ہے کہ اصلاح قوم کا اولین طریقہ شاعر کی نظر میں
اصلاح اخلاق نسواں ہے، تعلیم نسواں نہیں۔ یعنی اسے عورتوں کی
تعلیم کی اتنی فکر نہیں ہے جتنی ان کی پاک بازی، پردہ نشینی اور شرم
وحیا کی ہے۔ اس سے یہ معلوم ہوا کہ شاعر رجعت پسند اور
عورتوں کے معاملے میں تنگ خیال ہے۔ وہ ان کو جدید تہذیب و
تعلیم کی برکتوں سے محروم رکھ کر ان کو گھروں میں محکوم و مقید رکھنا
چاہتا ہے۔

ابھی مفہوم (۴) کا بیان اور طویل ہو سکتا ہے لیکن یہ صاف ظاہر ہے کہ (۱) سے (۳) تک جو معنی ہیں انھیں ہرش کی زبان میں Meaning-for-an-interpreter کہا جا سکتا ہے اور (۴) پر جو معنی ہیں انھیں تعبیر، یعنی شعر کی معنویت کا بیان، یعنی ہرش کی زبان میں Meaning-as-relater-to-something-else کہا جائے گا۔ لیکن دو باتیں اگر مزید ظاہر نہیں تو اتنی ہی ظاہر ضرور ہیں۔ اول یہ کہ (۱) تا (۳) تک جو کہا گیا ہے وہ شعر سے قریب تر ہے لیکن وہ سراسر میرے ذاتی وجود کا پیداوار نہیں ہے۔ اگر میں اردو شاعری سے بالکل ناواقف ہوتا۔ مسلمان کے طور طریقوں سے بالکل بے گانہ اور نابلد ہوتا، اردو زبان کے عام استعمالات سے بالکل لاعلم ہوتا تو معنی (۱) تک (۳) کا برآمد کرنا میرے لیے ناممکن ہوتا۔ لہٰذا یہ معنی سراسر میرے ذاتی اور اندرونی وجود کی پیداوار نہیں ہیں۔ ان میں میرا تہذیبی اور ادبی وجود شامل ہے۔ لہٰذا اگر تعبیر سے بقول ہرش وہ معنی مراد ہیں جن کا تعلق اور انطباق

کسی اور چیز سے ہو تو (۱) تا (۳) بھی تعبیریں ہی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ معنی (۴) اتنے ہوائی نہیں ہیں جتنے معلوم ہوتے ہیں۔ بقول ہرش، متن کی نوعیت اور فطرت ہی ایسی ہے کہ اس میں کوئی معنی نہیں ہوتے سوائے ان معنی کے جو شارح یا معبر ارادةً وجود میں لاتا ہے، یعنی مراد لیتا ہے۔ لیکن اگر معنی (۴) کی نوعیت تعبیر کی ہے اور یہ معنی بہت ہوائی، متن سے بہت دور اور مبالغہ اور لفاظی پر مبنی ہیں۔ تو پھر یہ کہنا پڑے گا کہ تعبیر کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ ہوائی، مبالغے اور لفاظی پر مبنی ہوتی ہے۔ یعنی تعبیر کے لیے متن وہ کھونٹی ہے جس پر معنی کی شیروانی ٹانگی جاتی ہے اگر ایسا ہے تو ہرش کی تقسیم فضول ہے۔ اور معنی تک پہنچنے یا تعبیر کے اصول قائم کرنے میں ہماری کوئی مدد نہیں کرتی۔

فرض کیجیے ہمیں معلوم ہو جائے کہ شعر میں جس فاطمہ کا ذکر ہے وہ کون تھی۔ فرض کیجیے ہم سے کوئی کہے، بھائی صاحب آپ نے بے سبب ہی اتنی موشگافیاں کیں۔ آپ کو معلوم ہونا چاہیے کہ شاعر نے نظم کے سرنامے پر خود لکھا ہے ''عرب لڑکی جو طرابلس کی جنگ میں غازیوں کو پانی پلاتی ہوئی شہید ہوئی''۔ پھر نیچے لکھا ''۱۹۱۲''۔ اور نظم کا عنوان ہی ہے ''فاطمہ بنت عبداللہ''۔ وہ بھی کہہ سکتا ہے کہ جب آپ کو یہ تک معلوم نہیں کہ شعر زیر بحث حکیم الامت علامہ اقبال کی مشہور نظم کا پہلا شعر ہے اور اس نظم میں ملت اسلامیہ کے حالات کی بہتری کے لیے امید افزا باتیں بھی کہی گئی ہیں، تو آپ شعر کی شرح کیا کریں گے؟ خیر دوسری بات کا تو جواب یہ ہے کہ مجھ سے صرف ایک شعر کے معنی پوچھے گئے تھے اس کا سیاق وسباق مجھ سے پوشیدہ رکھا گیا تھا۔ اور کسی بھی شارح کے لیے ممکن نہیں کہ وہ تمام اشعار اور تمام نظموں سے واقف ہو۔ شارح تو ان معلومات کی روشنی میں شرح لکھتا ہے جو اس کی دسترس میں ہوں یہ صحیح ہے کہ ایسی معلومات اگر کثیر ہوں تو بہت خوب۔ لیکن اصولی طور پر یہ ناممکن ہے کہ جس شعر کی شرح کی جائے اس کے مصنف اور جس متن کا حصہ وہ شعر ہے، اس کے تمام مالۂ و ماعلیہ کے بارے میں شارح کو واقفیت ہو۔

بنیادی بات یہ نہیں ہے کہ ۱ تا ۴ معنی بیان کرنے والے کو شعر زیر بحث کے بارے میں وہ معلومات نہ تھیں جو اوپر درج ہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ان معلومات کے بغیر بھی جو معنی بیان کیے گئے وہ مہمل اور لغو نہیں تھے۔ اب صرف معنی ۲ کا یہ شعر حضرت بی بی فاطمہؓ کے بارے میں ہے، منسوخ ہو گئے۔ باقی سب معنی درست ہیں۔ بس اتنا اضافہ درکار ہے کہ

فاطمہ سے مراد وہ لڑکی ہے جس کا نام فاطمہ بنت عبداللہ تھا اور جو ۱۹۱۲ کی جنگ طرابلس میں مسلمان سپاہیوں کو پانی پلاتے ہوئے شہید ہوئی۔ بلکہ اگر معنی (۴) میں تانیثی Feminist انداز نظر ذرا مزید اختیار کریں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ اقبال کے بقیہ کلام سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ عورتوں کی تعلیم ان کی آزادی اور قومی و ملکی معاملات میں ان کی شرکت کے خلاف ہیں ان کا انداز نظر روایتی مردوں Traditional Male جیسا ہے۔ وہ دنیا کو محض مرد کی آنکھ سے دیکھتے ہیں۔ وہ نظام معاشرت، اخلاق، خدمت ان سب کا پورا بوجھ عورتوں پر رکھتے ہیں۔ تاکہ عورتیں پوری طرح محکوم رہیں۔ گھر والوں کی خدمت کریں تو عورتیں کریں۔ مردوں کو دیکھ بھال کریں تو عورتیں کریں۔ برائی کا سرچشمہ کہلائیں تو عورتیں کہلائیں۔ عفت و عصمت، شرم و حیا، ان تصورات کی پابندی فرض ہو تو عورتوں پر ہو۔ مرد کو تو حق ہے کہ وہ گھر کے باہر گل چھرے اڑائے۔ لیکن عورت اگر کسی سے ایک بات بھی کرے تو اخلاق باختہ ٹھہرے۔ حتیٰ کہ اس شعر میں بھی فاطمہ کو جس صفت کی بنا پر امت کی آبرو کہا گیا ہے وہ اس کا قومی جوش، اس کی بہادری، اس کی انسان دوستی، اس کا جذبۂ ترحم نہیں بلکہ اس کا ''معصوم'' ہونا ہے۔ پھر دیکھیے کہ فاطمہ کے وصف میں جو لفظ لایا گیا ہے وہ خود جنسی استحصال اور عورت کی پس ماندگی کو قائم کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے، یعنی ''آبرو''۔ عورت کے ساتھ زنا بالجبر ہو تو کہا جاتا ہے کہ اس کی ''آبرو'' چلی گئی یعنی اس پر ظلم بھی ہوا اور وہ سماج کی نگاہوں میں بے آبرو اور ذلیل و خوار بھی ٹھہری۔ اور تو اور قوم کی ترقی اور ملت کی فلاح کا بھی طریقہ یہ ہے کہ صرف عورتیں اپنی جان کی قربانی دیں۔ چنانچہ طرابلس جہادیوں کی شہادت نہیں، بلکہ فاطمہ اور اس جیسی معصوم لڑکیوں کا جہاد اور شہادت ہے۔ جس میں قوم کے لیے حیات تازہ کی ضمانت ہے۔ شاعر اسی نظم میں کہتا ہے

ہے کوئی ہنگامہ تیری تربت خاموش میں
پل رہی ہے ایک قوم تازہ اس آغوش میں

وغیرہ وغیرہ۔ شرح کا یہ پہلو اختیار کرنے میں میری دو غرضیں ہیں۔ ایک تو یہ ثابت کرنا کہ خارجی معلومات کی کمی ہو تو بھی شرح یا تعبیر بڑی حد تک بامعنی رہتی ہے۔ دوسری یہ ثابت کرنا کہ شرح یا تعبیر کسی قاعدے کی پابند نہیں، طریق کار کی پابند ہے۔ اور یہ بات تو ہے ہی کہ جب شرح کا اطلاق خارجی اور وسیع تر تناظر میں ہو تو وہ متن سے دور پڑ سکتی

ہے۔ کرسٹوفر نارس (Christopher Norris) اسی لیے تو کہتا ہے کہ کسی متن کو فلسفیانہ یا سیاسی تناظر میں رکھ کر دیکھنا ،یا فلسفیانہ یا سیاسی بحث کی راہ سے ادب تک پہنچنے کی کوشش کرنا، اسرار پرستی یا مرموزیت Mystification/to be mystified ہے۔ اسی لیے پال ریکیئر بھی کہتا ہے کہ تعبیر دراصل Demystification اور تقصیر فریب Reduction of illusion کا نام ہے۔ لیکن ریکیئر کے نظریے میں اور طرح کے گھپلے ہیں جیسا کہ آگے ظاہر ہوگا۔

ایک بات یہ بھی واضح ہو چلی ہوگی کہ معنی بیان کرنے کے لیے کسی خاص طرح کے متن کی ضرورت نہیں۔ ہر متن تعبیر کا تقاضا کرتا ہے۔ یہ سوال ضرور اٹھ سکتا ہے کہ کیا ادبی متن کی تعبیر کے لیے کسی خاص یا مخصوص تنقیدی اور تعبیری چابک دستی Interpretive skill کی ضرورت ہے یا ادبی اور غیر ادبی دونوں طرح کے متن کی تعبیر ایک ہی طرح کی لیاقت کا تقاضا کرتی ہے۔ فی الوقت یہ سوال میری بحث سے خارج ہے لیکن یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ اگر ادبی متن کی تعبیر خاص طرح کی لیاقت کا تقاضا کرتی ہے تو ادبی اور غیر ادبی متن میں فرق کرنے کے لیے بھی اصول اور معیار ضروری ہیں۔ اور اگر غیر ادبی متن کی تعبیر ادبی تعبیر کے طریقوں سے کی جائے تو ادبی متون اپنا دفاع نہیں کر سکتے، یہ ایک الگ بحث ہے۔

فی الحال اس بات پر غور کرتے ہیں کہ متن کیوں تعبیر کا تقاضا کرتا ہے؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ اکثر متن ایسے ہوتے ہیں کہ اگر ان کی تعبیر نہ ہو تو ہم انھیں سمجھ نہ پائیں، یا ان کے سطحی معنی کو قبول کرکے ہم غلط فہمی یا غلطی میں پڑجائیں۔ متن کا مقصد ہے کسی مفہوم کسی پیغام کسی اطلاع کی ترسیل کرنا۔ لہٰذا اگر کسی متن سے اس مقصد کی تکمیل فوری طور پر نہ ہو رہی ہو (اور اکثر ہی متن ایسے ہوتے ہیں) تو اس کی تشریح و تعبیر ضروری ہوتی ہے اور شاذ ہی کوئی متن ایسا ہو جس میں کسی نہ کسی حد تک ترجمے کی ضرورت نہ پڑے۔ ٹاڈاراف نے اس کی مثال یوں دی ہے۔ جملہ:

زید کو یہاں پہنچنے میں ابھی دو گھنٹے ہیں۔

ٹاڈاراف (Tzvetan Todorov) کہتا ہے کہ ممکن ہے اس متن کا متکلم دراصل یہ کہہ رہا ہو کہ زید کو یہاں پہنچنے میں ابھی کچھ عرصہ ہے اور اس عرصے میں ہمیں اپنا کام کرکے یہاں سے نکل لینا چاہیے۔ آڈن (W.H. Auden) کا قول تھا کہ زبان براہ راست ترسیل کا ذریعہ صرف اسی وقت اور اسی حد تک بن سکتی ہے جب اور جس حد تک اسے روزمرہ کی

معلومات کی ترسیل کے لیے استعمال کیا جائے۔ آڈن مثال دیتا ہے، جملہ:

اسٹیشن کا راستہ کدھر سے ہے؟

آڈن کی مثال اور بیان بالکل درست ہے۔ لیکن تعبیر کا مسئلہ حل ہونے کے لیے کچھ اور درکار ہے۔ فرض کیجیے کوئی مجرم فرار ہونے کے لیے ریل پکڑنا چاہتا ہے اور پولیس اس کی تلاش میں ہے۔ پولیس کو یہ معلوم ہے کہ مجرم کے لیے یہ علاقہ اجنبی ہے لہٰذا اسے اسٹیشن کا راستہ نہ معلوم ہوگا۔ لہٰذا ہر وہ شخص جو اسٹیشن کا راستہ پوچھے، مفرور مجرم ہو سکتا ہے۔ اس طرح معنی کی مساوات یوں بنتی ہے:

اسٹیشن کا راستہ کدھر سے ہے؟ = میں مفرور مجرم ہوں۔

لہٰذا عام استعمالات، یا ایسے متون بھی جو اطلاع رمعلومات حاصل کرنے یا مہیا کرنے کے لیے بنائے جائیں، اکثر ترجمے کے محتاج رہتے ہیں۔ متن اپنی فطرت کے اعتبار سے ترجمے رتعبیر کا تقاضا کرتا ہے۔ یہ بات زبانی متن سے بھی زیادہ تحریری متن پر صادق آتی ہے۔ تحریری متن جب ہمارے سامنے آتا ہے تو وہ بالکل عاری اور غیر جانب دار ہوتا ہے۔ متن کو برتنے والے کی حیثیت سے ہماری کوشش یہ ہوتی ہے کہ ہم اس پر زیادہ سے زیادہ جبر کریں اور اس سے اپنے مفید مطلب معنی نکالیں۔ پرانی تہذیبوں میں زبانی متن کو تحریری متن پر فوقیت اسی لیے دی جاتی تھی کہ زبانی متن کا بنانے یا بولنے والا طرز ادا، لہجے، حرکات وسکنات، وقفہ و قیام کے ذریعہ متن کے معنی بیان کر دیتا تھا۔ اور کچھ نہیں تو وہ براہ راست سننے والے کے سامنے متن کی شرح بیان کر سکتا تھا۔ اور اس طرح معنی کو Stability یا قیام و استحکام حاصل ہو جاتا تھا۔ کیونکہ پھر وہی متن معنی کی انھیں شرائط و تفاصیل کے ساتھ دوسرے بیان کنندہ سے تیسرے تک اور تیسرے سے اگلے تک پہنچتا تھا۔ گویا متن کے معنی متن کے بنانے والے، یا اس کی تحدیث کرنے والے کی ملکیت ہوتے تھے۔ زبانی ترسیل کے باعث معنی میں بگاڑ یا تخریب کا امکان بہت کم ہوتا تھا۔ کیونکہ زبانی ہونے کے باعث متن کا دائرہ بہ یک وقت وسیع بھی ہوتا تھا اور محدود بھی۔ محدود اس معنی میں کہ متن اسی وقت Uncontrolled طریقے سے پھیلتا ہے جب کاغذ پر اس کی نقلیں تیار ہو سکیں زبانی معاشرے میں (یا ایسے معاشرے میں جو زبانی متن پر تکیہ کرتا ہے) متن کا Uncontrolled proliferation نہیں ہو سکتا۔ لہٰذا متن ہر وقت اور ہر اس جگہ جہاں تک وہ پہنچتا ہے زبانی

ہی پہنچتا ہے۔ یعنی کوئی نہ کوئی ایسا شخص ہمیشہ موجود رہتا ہے جو متن کے اصل معنی (یعنی صاحب متن کے مرادی معنی، سے واقف ہو اور اس کی غلط ترسیل کرنے والے کی تصحیح کر سکے، یا کم سے کم اسے ٹوک سکے۔ پھر زبانی متن کا دائرہ وسیع اس لیے ہوتا ہے کہ اس کی ترسیل و نشر کے لیے خواندگی کی شرط نہیں ہوتی۔ ناخواندہ شخص بھی زبانی متن کی اشاعت کر سکتا ہے اور قدیم معاشرے میں نا خواندہ لوگوں کی تعداد خواندہ لوگوں سے زیادہ ہوتی تھی صدر اسلام کے پورے جزیرہ نما سے عرب میں صرف سترہ لوگ خواندہ تھے۔ عبداللہ یوسف علی نے لکھا ہے کہ صحابہ کا طریقہ تھا کہ قرآن کے مشکل یا اجنبی الفاظ کے معنی معلوم کرنے کے لیے وہ رسول اللہ سے رجوع کرتے تھے۔ اگرچہ محاربوں میں حفاظ کی کثیر تعداد کے شہید ہو جانے کے بعد حضرت عمر کو قرآن کے تحریراً مجتمع کرنے کا خیال آیا، لیکن آج بھی قرآن کے کسی نسخے کی صحت یا عدم صحت کی توثیق حفاظ ہی کرتے ہیں۔ کسی مخطوطے یا مطبوعہ نسخے کو حکم نہیں ٹھہرایا جاتا۔ اور نہ ہی قرآن کی توسیع اشاعت میں مخلوطہ یا مطبوعہ نسخوں کا کوئی اہم حصہ رہا ہے۔

بہر حال بنیادی بات یہ ہے کہ تحریری متن اپنی معرائیت کے باعث معنی بیان کرنے والے کے رحم و کرم پر ہوتا ہے۔ یا کم سے کم اتنا تو ہوتا ہی ہے کہ تحریری متن اپنے آپ خود کو ظاہر نہیں کر سکتا۔ اسے کسی شارح کسی مفہم کی ضرورت رہتی ہے۔ افلاطون نے سقراط کی زبان سے ''فیدروس'' (Phaedrus) میں کیا عمدہ بات کہی ہے کہ تحریری متن اپنی تصحیح نہیں کر سکتا۔ اور نہ وہ اپنی غلط تعبیر کو درست کر سکتا ہے۔ اس کو گیڈمر (Hans-Georg Gadamer) نے یوں بیان کیا ہے کہ تحریر کا بنیادی ضعف جو صرف تحریر سے مختص ہے، یہ ہے کہ اگر وہ ارادی یا غیرارادی طور پر معبر کی غلط فہمی کا شکار ہو جائے تو پھر اس کا حامی و ناصر کوئی نہیں۔ گیڈمر نے افلاطون کے نکتے کو ذرا ہلکا کر دیا ہے، کیونکہ افلاطون کی بات کا دوسرا پہلو جسے گیڈمر نے نظرانداز کر دیا ہے۔ یہ ہے کہ اگر تحریری متن میں کوئی غلطی در آئے (ارادی یا غیر ارادی) تو متن کو اس کے آگے کوئی چارہ نہیں۔ افلاطون کی مراد یہ ہے کہ متن اگر زبانی نشر کیا جائے تو اس میں غلطی کی تصحیح کا امکان پھر بھی رہتا ہے۔ جب کہ تحریری متن میں یہ بات معبر پر منحصر ہے کہ وہ متن کی غلطی پکڑے اور اس کی اصلاح کرے چنانچہ غالب کی ردیف ایک بار کہیں ''رونے تک'' لکھ کر چھپ گئی اور اس قدر مقبول ہوئی کی زیادہ تر لوگ اسے آج بھی صحیح متن سمجھتے ہیں۔ اور ''روتے تک'' کو ماننے سے انکار کرتے ہیں۔ یا اگر بہت اصرار کیا جائے تو

کہتے ہیں کہ ہوگا، غالب کے اصل نسخے میں ''ہوتے تک'' ہی ہوگا۔ لیکن ہمیں ''ہونے تک'' ہی اچھا لگتا ہے، اور غالب کو'' ہونے تک'' ہی لکھنا چاہیے تھا۔

دریدا (Jacques Derrida) نے جو زبانی متن پر تحریری متن کو فوقیت دی ہے تو اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ تحریری متن کے معنی زبانی متن کے مقابلے میں آزاد اور معرا ہوتے ہیں۔ لہٰذا یہاں دریدا کے لیے یہ کہنا آسان ہے کہ معنی کچھ نہیں ہے صرف دال مدلول کا آزاد کھیل اور باہم ردعمل Free play ہے۔ دریدا کی نظر میں مخطوطہ نشان written sign کو ایک طرح کی نشانیاتی آزادی Semiotic independence حاصل ہوتی ہے۔ کیونکہ تحریری متن میں حتمی معنی کبھی موجود نہیں ہوتے۔ کچھ نہ کچھ معنی ہمیشہ التوا میں رہتے ہیں۔ ایڈورڈ سعید نے اس کو دریدا کی ''منفی مابعد الطبیعیات'' Negative theology کہا ہے۔ اور مزید کہا ہے کہ لطف یہ ہے کہ دریدا جتنی شدت اور کثرت سے متن کو گرفت میں لاتا ہے، اس کثرت اور شدت سے ان باتوں کی تفصیلات ظاہر ہوتی ہیں۔ جو بہ خیال دریدا متن میں موجود نہیں ہیں۔ بہرحال بنیادی بات ہے کہ تکلم سے محروم ہونے کے باعث تحریری متن چونکہ اپنے معنی خود نہیں قائم کر سکتا۔ اس لیے اس میں تعبیر کے امکانات لامحدود ہوتے ہیں اور معنی کا تعین دشوار ہوتا ہے۔

دریدا کا یہ خیال اس کے عام فلسفیانہ تصور سے ہم آہنگ ہے کہ الفاظ میں کوئی وجود نہیں، اور الفاظ نہ اشیا ہیں اور نہ اشیا کے قائم مقام ہیں۔ یہ تصور دریدا کا اپنا نہیں۔ اور جس چیز کو وہ لفظ مرکزیت Logocentrism کہہ کر مطعون کرتا ہے۔ مغرب و مشرق کے فلسفۂ لسان اور فلسفۂ وجود میں بہت پہلے مسترد ہو چکی تھی۔ سی۔ کے۔ آگڈن (C. K. Ogden) اور آئی۔ اے۔ رچرڈس (I. A. Richards) نے اپنی کتاب The Meaning of Meaning (اول اشاعت ۱۹۲۳ تیسری اشاعت ۱۹۳۰) میں اس تصور کو کہ الفاظ اور اشیا میں مکمل ہم آہنگی ہے Verbomania (مراق اللفظ) اور Graphomania (مراق التحریر) کہہ کر اس کا خوب مذاق اڑایا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اگر ہم الفاظ کی قوت کی نوعیت کو نہ سمجھیں تو الفاظ ہمارے اور اشیا کے درمیان طرح طرح کے لطیف طریقوں سے آن کھڑے ہوتے ہیں۔ منطق میں جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، ان سے فرضی

ذوات Entities کی تخلیق کو راہ ملتی ہے، مثلاً قضایا عمومی Universals صفات Froperties وغیرہ۔ ان کے بارے میں مزید گفتگو ہم آئندہ کریں گے۔ الفاظ ہماری توجہ کو خود پر منعطف کرتے ہیں اور اس طرح ہیئتوں کے فضول مطالعے کو فروغ ملتا ہے، جس نے نحو Grammar کا اعتبار کھونے میں بہت کچھ کیا ہے۔ اپنی جذبات انگیز قوت کے باعث وہ مراق اللفظ اور مراق التحریر پیدا کرتے ہیں۔ مباحثہ اور تجزیہ بنجر ہو جاتا ہے، لیکن لوگوں کو دھوکا ہوتا ہے کہ انھوں نے اشیا کو نام دے دیے ہیں اور یہ اطمینان ہو جاتا ہے کہ ہم نے (خارجی دنیا پر) اپنے ذاتی اقتدار کو مصنوعی طور پر بڑھا لیا ہے۔"

آگڈن اور رچرڈس کا یہ اقتباس میں نے دریدا کی وقعت کو کم کرنے کے لیے نہیں بلکہ تعبیر کے مسائل میں ایک اہم مسئلے پر توجہ مرکوز کرنے کی غرض سے پیش کیا ہے۔ آگڈن اور رچرڈس کی پوری کتاب ہی اس مسئلے کی چھان بین پر ہے کہ ہم معنی کو کس طرح گرفت میں لاسکتے ہیں؟ مثلاً وہ یہ جاننا چاہتے ہیں کہ الفاظ بطور نشانیاتی نظام ہماری فہم اور تعبیر پر کس حد تک اثر انداز ہوتے ہیں؟ وہ کہتے ہیں کہ تعبیر کی ایک صفت یہ ہے کہ اگر کسی سیاق و سباق نے ہمیں زمانۂ گذشتہ میں متاثر کیا ہے، تو آئندہ اس سیاق و سباق کے ایک حصے کا بھی حدوث ہم میں وہی ردعمل پیدا کرے گا جو زمانۂ گذشتہ میں مکمل سیاق و سباق سے حاصل ہوا تھا۔ "یعنی الفاظ بطور نشان" بھی معنی (=ذہنی ردعمل) کا اشارہ کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں تعبیر کا عمل ایک طرح سے لامحدود اور ایک طرح سے محدود ہو جاتا ہے۔

تحریری متن کی معرائیت کو کم کرنے، یعنی اسے معبر کے رحم و کرم پر بالکل نہ چھوڑ دینے کی غرض سے متن بنانے والوں نے کئی طریقے ایجاد کیے۔ مثلاً صفحہ نمبر ڈالنا، مصرعوں کی گنتی کر کے ان پر نمبر ڈالنا، فہرست مطالب کو داخل متن کرنا اگر ضرورت ہو تو مطالب کو حروف تہجی کے اعتبار سے، یا ردیف وار مرتب و منظم کرنا، اشاریۂ اسما وغیرہ کو داخل متن کرنا، اور سب سے بڑھ کر یہ کہ رموز و علامات اوقاف کا التزام کرنا۔ یہ بات کم لوگوں کو معلوم ہے کہ قبل جدید زمانے تک تمام دنیا میں تحریر، حتیٰ کی مطبوعہ متون بھی علامات اوقاف سے معرا ہوتے

تھے۔ کتابوں میں صفحہ نمبر نہیں ہوتا تھا، اور اس لیے فہرست مطالب بھی نہ ہوتی تھی۔ چینی اور جاپانی میں صدیوں تک نثر اور نظم کی تحریر میں کوئی امتیاز نہ ہوتا تھا۔ تحریری متن قاری رمعبر کے جبر کو کم کرنے کے لیے جو طریقے اختیار کیے گئے ان کی عالمی کامیابی اس بات کی دلیل ہے کہ متن بنانے والے اپنے متن کی تفہیم کو آسان بنانا لیکن ساتھ ہی ساتھ اس کی تشریح میں کسی نہ کسی قسم کی حدبندی رکھنا پسند کرتے ہیں۔

ہم میں سے اکثر کو ''روکو مت جانے دو'' والا قصہ یاد ہوگا۔ اگر اس متن پر علامات وقف کا التزام کیا گیا ہوتا، یا اس کی ترسیل زبانی ہوئی ہوتی تو متن کے حاصل کرنے والے کو اس کے معنی میں کوئی تذبذب نہ ہوتا۔ لیکن تحریر اپنے گونگے پن کے باعث معبر کی چیرہ دستیوں کا شکار ہوتی ہی رہتی ہے۔ اگر ''روکو مت جانے دو'' کو علامات وقف کے بھی لکھا جاتا تو پھر بھی معبر پوچھ سکتا تھا کہ اس حکم کا اطلاق راجا پر کریں یا اس کی فوجوں پر؟ حضرت داتا گنج بخش نے ''کشف المحجوب'' میں لکھا ہے:

> ''محبت کی تعبیر محال ہے۔ کیونکہ تعبیر معبر کی صفت ہے اور محبت محبوب کی صفت ہے۔ اس لیے الفاظ میں اس کے معانی نہیں سما سکتے۔ واللہ اعلم۔''

اس قول میں بنیادی نکتہ یہ ہے کہ معبر کی صفت تعبیر ہے۔ یعنی معبر جو بھی کہے گا اپنی ہی سی کہے گا۔ جس چیز کی تعبیر کی جا رہی ہے اس کی صفت میں تعبیر نہیں ہے۔ لہٰذا تعبیر بہرحال ایک ذاتی عمل ہوگا۔ ہر تعبیر ''میری تعبیر'' My interpretation کا حکم رکھتی ہے۔ اگر کوئی تعبیر یا تعبیریں قابل قبول ہو جاتی ہیں تو اس کی وجہ یہ ہے کہ تعبیر کرنے والے اور تعبیر حاصل کرنے والے کے درمیان ایک بنیادی اور گہرا سمجھوتہ ہوتا ہے۔ اتفاق رائے کی واضح چاہے غیر مرئی اور بیان ناپذیر، سرحدیں ہوتی ہیں۔ جب کوئی تعبیر ان سرحدوں کو بالکل پھلانگ جاتی ہے تو وہ صرف ''میری تعبیر'' رہ جاتی ہے۔ لیکن رہتی وہ پھر بھی تعبیر ہی ہے۔ یعنی ہر تعبیر میں کسی نہ کسی حد تک صحیح پن ضرور ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں حضرت مخدوم شرف الدین یحییٰ منیری کا قول غور طلب ہے۔ سید وحید اشرف نے اپنی کتاب ''رباعی'' حصۂ سوم میں حضرت منیری کا بیان نقل کیا ہے:

> ''اشعار کے معنی کا کوئی طریقہ معین نہیں ہے۔ سننے والے کے دل

میں جو معنی ہیں جب کوئی شعر سنتا ہے تو اس میں اپنے حال کی مناسبت سے معنی سمجھتا ہے۔ اور اس کی مثال آئینے سے دی ہے کہ آئینے میں صورت کے منعکس ہونے کی کوئی شکل متعین نہیں ہے کہ آئینہ جو بھی دیکھے ایک معین صورت نظر آئے بلکہ جو بھی دیکھے گا اپنی صورت کا عکس دیکھے گا۔ اسی طرح اشعار میں ہے کہ جو بھی سنتا ہے اپنے انداز کے مطابق سنتا ہے۔ اس کے دل میں جو حال ہے اسی پر شعر کے معنی لیتا ہے۔''

مغرب میں یہ اصول دو طرح سے بیان ہوا ہے۔ ایک تو وہی جس کا ذکر میں نے پہلے کیا ہے کہ شرح بیان کرنے کے کوئی قاعدے نہیں ہیں۔ یعنی ایسا نہیں ہے کہ بعض مقرر قاعدے اور طریقے ہوں جن پر عمل کرنے سے صحیح/اچھی/ کامیاب/ قابل قبول شرح لکھی جاسکے۔ دوسری طرف اسے نفسیاتی بیان کی حیثیت دی گئی ہے کہ ہر شخص کا انداز نظر اور انداز فکر مختلف ہوتا ہے۔ لہٰذا ہر شخص اپنی اپنی طرح شرح و تعبیر لکھتا ہے۔ اس سے نتیجہ یہ نکالا گیا ہے کہ کسی شرح کے بارے میں درستی کا دعویٰ نہیں کیا جا سکتا۔ حضرت شرف الدین کے بیان میں یہ بات مثبت طریقے پر ہے کہ ہر شخص اپنے اپنے حال پر شعر کے معنی لیتا ہے۔ اور اس کے لیے وہی معنی درست ہیں۔ یعنی تعبیر کی صحت کے لیے کسی آفاقی معیار کی ضرورت نہیں۔

یہ دونوں اصول اپنی جگہ پر بہت دل کش ہیں۔ لیکن ان کے بعض عملی نتائج پر غور کر لینا چاہیے۔ تعبیر یعنی Interpretation کی جتنی تعریفیں ممکن ہیں ان میں یہ بات بہرحال مشترک ہے کہ کسی متن کے معنی کو متن سے مختلف الفاظ میں لیکن پوری پوری صحت کے ساتھ ادا کر دیا جائے۔ شلائر ماخر (Friedrich Schleirmacher) تو یہاں تک کہتا ہے کہ تعبیر کچھ نہیں ہے صرف اس چیز کی تخلیق نو اور تعمیر نو ہے جو متن میں پہلے سے موجود ہے۔ شلائر ماخر کا اصول منشائے مصنف کی توثیق کرتا ہے۔ ہمیں یہاں اس سے بحث نہیں لیکن مقدس متون کی شرح میں اس کی اہمیت ہو جاتی ہے۔ کیونکہ مقدس متون کی شارح یا مترجم خالق متن کے منشا کو واضح کرنا اپنا فریضۂ اولین جانے گا۔ انجیل میں کئی ایسے مقامات ہیں جہاں مثلاً اللہ کے ہاتھ کا ذکر ہے۔ سینٹ ٹامس ایکوائناس نے ایسی عبارت کی استعاراتی توجیہ کی اجازت دی ہے۔ سترہویں صدی آتے آتے مغرب کی فکر میں سائنس اور اس کی لائی ہوئی روشن

خیالی نے انجیل کے شارح کے لیے ایسی مشکلیں پیدا کر دیں تھیں جن کا ایکوائناس کے زمانے میں وجود نہ تھا۔ جدید علم تعبیر Hermenenentics کے بنیاد گذار اسپنوزا (Spinoza) نے آخر یہ کہہ کر بات ختم کی کہ انجیل کے مفسر کا کام متن کے معنی بیان کرنا ہے، اس کی سچائی ثابت کرنا نہیں۔ لہٰذا تعبیر کا مقصود متن کے معنی کے علاوہ کچھ نہیں۔ اس اصول نے انجیل کی تفسیر نویسی پر جو اثر ڈالا اس سے ہمیں بحث نہیں، لیکن ادبی متون کی تعبیر کے سلسلے میں اسپنوزا کا یہ اصول اس بات کی توثیق کرتا ہے کہ استعارے کے سچ جھوٹ سے بحث غیرضروری ہے۔ مسلمانوں نے قرآن کی تفسیر کے سلسلے میں ان مسائل پر اسپنوزا بلکہ سینٹ ٹامس ایکوائناس (Saint Thomas Aquinas) وغیرہ سے بھی پہلے غور کیا تھا۔ قرآن کی ایسی عبارتیں جن کا بقول مولانا تھانوی "مدلول لغوی معلوم ہو مگر کسی معذور عقلی یا نقلی کے سبب مراد نہ لے سکیں۔" دو طرح کی ہیں۔ ایک تو وہ جن میں اللہ کی صفات، سمع، بصر، کلام وغیرہ کا ذکر ہے۔ ان کے بارے میں تفسیر تو ہو سکتی ہے لیکن یہ کہنا ضروری ہے کہ اللہ کی سماعت ہماری سماعت کی طرح نہیں۔ اس کی بصارت ہماری بصارت کی طرح نہیں۔ اس کا کلام ہمارے کلام کی طرح نہیں وغیرہ۔ دوسری طرح کی عبارتیں وہ ہیں جن میں اللہ تعالیٰ سے کسی فعل کا صادر ہونا (مثلاً استواء) مذکور ہے۔ استواء کی تفسیر میں مولانا تھانوی نے دو مسلک بیان کیے ہیں۔ ایک تو یہ لفظ استواء کو برقرار رکھیں اور کہیں کہ استواء معلوم تو ہے لیکن اس کی کیفیت مجہول ہے اور اس پر ایمان واجب ہے اور اس کے بارے میں سوال بدعت ہے۔

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا مسلک اختیار کرنے والے اللہ تعالیٰ کے عمل استواء پر گفتگو کا راستہ بند کر رہے ہیں۔ اور یہ مسلک بہرحال مبنی بر احتیاط ہے۔ لیکن تفسیر کا حق اس سے غالباً ادا نہیں ہوتا۔ لہٰذا حضرت تھانوی یہ بھی کہتے ہیں کہ ایسے الفاظ کی تفسیر الفاظ غیر منصوص سے ہو سکتی ہے۔ یعنی لفظ استواء کے جو معنی حقیقی ہوں ان میں سے کسی ایک کو اختیار کر لیا جائے اور اس کی کیفیت کو واضح کر دیا جائے۔ مثلاً اگر استواء کا ترجمہ استیلاء یا اقبال کریں تو یہ واضح کر دیں کہ استیلاء سے وہ استیلاء مراد نہیں ہے جو بعد عجز ہوا کرتا ہے اور نہ ہی اقبال سے وہ اقبال مراد ہے جو بعد ادبار ہوا کرتا ہے۔ ملحوظ رہے "معنی حقیقی" سے مسلمان مفکرین وہ معنی مراد لیتے تھے جو متداول ہوں اور جن پر ماہرین لغت کا اتفاق ہو اور "معنی مجازی" سے وہ معنی مراد لیتے تھے جو استعاراتی ہوں اور جنھیں وضع کرنے کے قاعدے نہیں بن سکتے۔ دوسری بات جو نظر

میں رکھنے کی ہے، وہ یہ ہے کہ تفسیر کے ان محتاط اور آزمودہ قاعدوں کے باوجود تفسیر یعنی ترجمہ و تعبیر کے لیے کوئی مجموعی طریقہ نہیں بن سکتا، اور معبر رمفسر بالآخر ''میری تعبیر'' کا ہی نعرہ بلند کرتا ہے۔ مثلاً قرآن کے لفظ استواء کے کئی ''معنی حقیقی'' ہیں۔ علو، استیلاء، اقبال وغیرہ ظاہر ہے کہ مفسر رمترجم یا تو لفظ استواء کو یوں ہی باقی رکھے گا اور بقول حضرت تھانوی یہی اسلم و احکم ہے، یا پھر استواء کے متعدد تراجم میں سے کسی ایک کو اختیار کرے گا۔ پہلی صورت میں ترجمہ رتفسیر کا عمل پورا نہ ہوگا۔ اور دوسری صورت میں مترجم رمفسر اپنی اور صرف اپنی صواب دید سے کام لے گا اور کسی ایسے اصول، قاعدے، طریقے یا کلیے کی نشان دہی نہ کر سکے گا جس کی رو سے ایک ترجمے کو دوسرے پر فوقیت دی جاسکے۔ خود مولانا تھانوی نے لکھا ہے کہ جب وہ اپنا ترجمۂ قرآن تیار کر رہے تھے تو ہر لفظ کے ممکن تراجم پر غور کرتے تھے۔ اور جب کسی ایک ترجمے پر شرح صدر ہو جاتا تو اسے درج کرتے ظاہر ہے کہ ذاتی کارروائی کی حیثیت سے تو حضرت تھانوی کا عمل نہایت احسن تھا۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ ان کا شرح صدر کسی اور کے لیے حکم نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔

اوپر کی گفتگو پر یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ قرآن کے متشابہات کے ترجمے اور تفسیر میں بحث کا امکان ہونے اور ان کی تفسیر و تعبیر کے بارے میں کوئی حتمی قاعدہ نہ ہونے سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تعبیر کا سارا عمل ذاتی صوابدید پر مبنی ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ قرآن کے ترجمے و تعبیر میں مسلمانوں نے جس قدر علم، ذہن، تفکر، تفحص، احتیاط، خشیت اللہ، اور راسخ الایمان عقائد سے کام لیا ہے اس کی مثال دنیا کی تاریخ میں نہیں ملتی۔ لیکن قرآن کی تفسیریں کثرت سے موجود ہیں اور کثرت سے لکھی گئیں۔ یہ خود اس بات کا ثبوت ہے کہ کوئی دو مفسر ایسے نہیں جن کی صوابدید ہر جگہ بالکل متحد ہو۔ ہر مفسر نے اپنی تفسیر اسی لیے لکھی کہ وہ متداول تفسیروں سے پوری طرح متفق نہ تھا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ مفسروں میں بعض ایسے تھے جن کا ایمان راسخ نہ تھا۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ چونکہ تعبیر میں ذاتی صوابدید آخری فیصلہ کرتی ہے اور قرآنی متن اپنی گہرائی، کثیر المعنویت، نزاکت اور ادبی حسن میں بے مثل و بے مثال ہے، اس لیے وہ کثرت سے تعبیر کا تقاضا کرتا ہے۔

حضرت مولانا منت اللہ رحمانی مرحوم نے اپنے سفرنامہ مصر و حجاز میں مصر کی ایک مشہور عالم اور مفسر قرآن دکتورہ عائشہ بنت الشاطی سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ اثنائے

گفتگو میں سورۂ تکاثر کی آیت ''ثم لتسئلن یومئذ عن النعیم'' (پھر تم سے اس دن نعیم کے بارے میں پوچھا جائے گا) میں وارد لفظ ''نعیم'' پر بحث ہوئی۔ دکتورہ نے فرمایا کہ ''نعیم'' یہاں نعیم آخرت کے معنی میں ہے، اور نعیم کا لفظ قرآن میں صرف نعیم آخرت کے معنی میں ہے، نعیم دنیا کے معنی میں کہیں نہیں استعمال ہوا۔ مولانا لکھتے ہیں:

> ''عرض کیا گیا کہ سیاق سے معلوم ہوتا ہے کہ نعیم سے نعیم دنیا مراد ہے۔ انھوں نے جواب دیا، 'یامولانا لا واللہ نعیم الآخرہ نعیم الآخرہ نعیم الآخرہ۔ المراد انہم یسئلون عن النعیم الحق ماھو' (یامولانا نہیں واللہ نہیں نعیم آخرت نعیم آخرت نعیم آخرت۔ حقا کہ انہم یسئلون عن النعیم سے یہی مراد ہے۔)''

مولانا منت اللہ رحمانی اور دکتورہ عائشہ کی گفتگو کا حال پڑھنے کے بعد میں نے اردو، ہندی، اور انگریزی کے آٹھ مستند تراجم قرآن میں آیت مذکورہ کا ترجمہ دیکھا تو معلوم ہوا کہ بعض نے صاف صاف نعیم دنیا کا ذکر کیا ہے تو بعض نے ایسی عبارت لکھی ہے جس میں روحانی اور جسمانی دونوں طرح کی مسرتوں کا مفہوم نکلتا ہے، لیکن دنیا یا آخرت کی تخصیص نہیں ہے۔ اور بعض نے ایسے لفظ لکھے ہیں جن میں دنیا یا آخرت کی تخصیص نہیں ہے لیکن مفہوم کا جھکاؤ جسمانی مسرت کی طرف ہے۔ ایک ترجمے میں مفہوم کا جھکاؤ روحانی مسرت کی طرف ہے۔

مندرجہ بالا بحث اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ تعبیر میں ذاتی فیصلے کو مرکزی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ حتیٰ کہ قرآن کا بھی قابل قبول تعبیرات و تراجم میں ذاتی فیصلہ اہم مقام رکھتا ہے۔ (واضح رہے کہ میں تفسیر بالرائے کی بات نہیں کر رہا ہوں۔) اور جب قرآن کی تفسیر و تعبیر بھی My interpretation کا درجہ رکھتی ہے تو دوسرے متون کی بات ہی کیا ہے؟ اور جس طرح متن کی فطرت یہ ہے کہ اس سے ہر وہ معنی نکل سکتے ہیں جن کا وجود اس متن میں ممکن ہو، اسی طرح تعبیر کی فطرت یہ ہے کہ اس پر مکمل اتفاق رائے نہیں ہو سکتا۔ ہر تعبیر میں کہیں نہ کہیں بحث یا شک یا ضمنی اختلاف، یا توسیع یا تخفیف کی گنجائش رہتی ہے۔ اور اگر تعبیر میں زیادہ زور اس شے پر ہے جسے ہرش نے متن کی معنویت Significance کہا ہے تو پھر ظاہر ہے کہ اختلاف کی گنجائش زیادہ لیکن تردید کی گنجائش کم رہتی ہے۔

صوفی لوگ ایک عرصے سے حافظ کے کلام کی صوفیانہ تعبیریں کرتے آئے ہیں۔ ان کی بنیاد کلیۂ معبر کے فیصلے پر ہے۔ معبر کہتا ہے کہ حافظ کے کلام میں حسب ذیل الفاظ/تراکیب اصطلاحی اور ان اصطلاحوں کے یہ معنی ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کا فیصلہ وجدانی ہے اور وجدان سے انکار ہوسکتا ہے، مگر منطقی سطح پر اس کی تردید نہیں ہوسکتی۔ مثال کے طور پر، یوسف علی شاہ نظامی کی ''شرح دیوان حافظ'' میں مشمولہ فرہنگ حافظ کے بعض اندراجات حسب ذیل ہیں:

آئینہ سکندری و جام جم	چشم شاہد کو کہتے ہیں کہ دیدۂ بصارت مثل آئینہ، و دیدۂ بصیرت مثل جام جم کے ہے کہ راز باطن ملک دنیا کا کہ نور وحدت ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے۔
بخارا	روح حیوانی عرف جان کو کہتے ہیں کہ بخارات لطیف سے بقول حکما پیدا ہوتی ہے۔
جاناں	حقیقت محمدی کو کہتے ہیں کہ جان انسان کی اس سے پیدا ہوئی ہے، گویا وہ جان کی جان ہے۔
زلف وجعد	حجاب ظلمانی جسمانی کو کہتے ہیں کہ نور وحدت اس میں پوشیدہ ہے وتزکیۂ نفس و طہارت جسم سے ظہور کرتا ہے۔
ماہ	نفس مطمئنہ کو کہتے ہیں کہ ہنگام تزکیۂ تام کے، پرتو نورجان سے، نور نیلگوں اس کا مثل نور ماہ کے سفید ہوتا ہے۔

اب کیول رام ہوشیار کے رسالے ''شمع عرفان'' (فارسی سے ترجمہ از کالی داس گپتا رضا) کے بعض اندراجات ملاحظہ ہوں:

ابرو	وہ پردہ جو طالب اور مطلوب کے درمیان حائل ہے۔ طالب بمنزلہ پیشانی ہے اور مطلوب بمنزلہ رخ۔ اگر ابرو درمیان نہ ہو تو پیشانی اور رخ یعنی طالب اور مطلوب ایک ہو جائیں اور چونکہ ابرو بمعنی حجاب لیتے ہیں، اس سے دنیا

بھی عبارت ہے۔ غنی ۔

ہزاراں معنی باریک باشد بیت ابرو را
بغیر از موشگافاں کس نہ فہمد معنی اورا

بت — مظہر ہستی مطلق سے عبارت ہے کہ حق یہی ہے۔ ذوق کا یہ شعر اس کی وضاحت کرتا ہے ۔

اس بت کدے میں کون ہے کافر ترے سوا
تو بت پرست بت بھی ہے اور بت تراش بھی

ظاہر ہے کہ ان تعبیروں کو غلط ثابت نہیں کر سکتے، اور اگر غلط ثابت کرنا مقصود ہو تو کوئی چارہ نہیں سوائے اس کے کہ ایک ایک شعر لے کر تجزیہ کریں اور دکھائیں کہ یہاں ان الفاظ کے وہ معنی نہیں ہیں جو صاحب فرہنگ نے درج کیے ہیں۔ لیکن اس سے بھی فرہنگ کی تردید نہ ہوگی کیونکہ صاحب فرہنگ کہہ سکتا ہے کہ یہ نہ سہی، لیکن دوسرے شعر ممکن ہیں جن میں یہ الفاظ اصطلاحی معنی میں برتے گئے ہوں جو ہم نے درج فرہنگ کیے ہیں ۔اور پھر سو کی سیدھی بات یہ کہ ہمیں تو ان الفاظ میں وہی معنی نظر آتے ہیں جو ہم نے درج کیے ہیں۔ ملحوظ رہے کہ بحث لغوی معنی (یعنی حقیقی معنی) کی نہیں، بلکہ استعاراتی معنی کی ہے اور چونکہ استعارہ بنانے کے کوئی قاعدے نہیں ہیں اس لیے استعاراتی معنی کو غلط ثابت نہیں کیا جا سکتا جب تک ہم یہ ثابت نہ کریں کہ یہ استعارہ اس مخصوص تعبیر کا ہرگز متحمل نہیں ہو سکتا۔

اس بحث سے یہ ثابت ہوا کہ متن میں کوئی معنی مستقل بالذات نہیں ہوتے۔ متن کی نوعیت کسی آثار قدیمہ کی نہیں جس میں عمارتیں، ساز و سامان وغیرہ پہلے سے مدفون ہوں اور معبر کی نوعیت کسی ماہر آثار قدیمہ کی نہیں جو کسی آثار کو کھود کر اس میں سے وہ چیزیں نکالتا ہے جو وہاں پہلے سے موجود تھیں۔ یہ معبر کی خوش نصیبی ہے کہ اس کی تعبیر پر کم و بیش اتفاق رائے ہو جائے۔ ہاں زبانی متن کا معاملہ کچھ اور ہے۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں وہاں ترجمہ/ تعبیر کا عمل یا تو فوری طور پر ہوتا ہے اور اس کی صحت یا غلطی فوراً معلوم ہو جاتی ہے، یا پھر اس کے معنی مستحکم اور قائم ہو چکے ہوتے ہیں۔ یا اس کے معنی پر کسی نہ کسی کی ملکیت قبول کر لی جاتی ہے۔ اور پھر اس کی تعبیر کو درست ماننا پڑتا ہے۔ لیکن اصولی طور پر یہ پھر بھی ممکن ہے

کہ متن پر جس شخص کی ملکیت ہے، ہم اس کی بیان کردہ تعبیر کو آخری یا قطعی تعبیر نہ سمجھیں۔ غالب کی مثال سامنے ہے کہ انھوں نے اپنے بعض شعروں کے معنی خود بیان کیے ہیں۔ ہم غالب کے بیان کردہ معنی سے انکار تو نہیں کرتے، لیکن ان کو آخری اور قطعی بھی نہیں سمجھتے بلکہ اپنی طرف سے بھی ان شعروں کے معنی بیان کرتے ہیں۔

اس طرح یہ بھی طے ہوا کہ متن میں کوئی ایسے معنی ہونا ضروری نہیں جنھیں ہم اس کے "اصل"، "حقیقی"، یا "خالص" معنی قرار دیں اور معبر کا منصب یہ قرار دیں کہ وہ ان "اصل" یا "حقیقی" معنی کو دوبارہ اپنے لفظوں میں بیان کرتا ہے۔ یعنی یہ ضروری نہیں کہ کسی متن کا لفظی ترجمہ اس کے تمام معنی کو، یا حقیقی معنی کو بیان کر دے۔ وہ لوگ جو متن کو قائم بالذات کہتے ہیں ان کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ متن کے معنی اس طرح بیان کریں کہ متن سے خارج کی چیزوں کا سہارا کم سے کم لینا پڑے۔ وہ لوگ جو متن کے مضمرات یا علامتی معنی سے بحث رکھتے ہیں، ان کی کوشش یہ رہتی ہے کہ متن میں علامتی یعنی بالواسطہ بیان کے جو پہلو ہیں اور اس بالواسطگی کے باعث جو معنی پیدا ہو سکتے ہیں ان کو بیان کیا جائے۔ لیکن بعض لوگ معبر سے یہ توقع بھی رکھتے ہیں کہ وہ معنی کو دوبارہ حاصل Recover کرے، یا اس کو ازسرنو اپنے لفظوں میں بیان کرے، یعنی Restate کرے۔ بعض لوگ خاص کر وہ جو ریکیئر کی اصطلاح میں متن کو Mystify کرنا چاہتے ہیں، وہ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ معبر کا کام ہے کہ وہ متن کو دوبارہ لکھے۔ فریڈرک جیمی سن (Frederic Jameson) کی مثال سامنے کی ہے جو بار بار کہتا ہے کہ معبر تو متن کو دوبارہ لکھتا ہے۔ (Rewrites the text)۔ اس کی معصومیت بھی غضب کی ہے کہ وہ سمجھتا ہے متن کو دوبارہ لکھنے سے اس کے اندر کے معنی ظاہر ہو جائیں گے۔ وہ یہ بھول جاتا ہے کہ جب متن کو دوبارہ لکھا جائے گا تو نیا متن وجود میں آئے گا جس کے لیے ضروری نہیں کہ وہ پرانے متن کی شرح ہو۔ اگر متن میں معنی کی نوعیت ایسی ہوتی کہ انھیں کسی پوشیدہ شے کی طرح Recover کر سکیں تو یہ عمل ایک ہی بار ممکن ہوتا اور تعبیر خود کو شکست دینے والا عمل ہوتی۔

تاڈاراف اور ریکیئر کے علی الرغم میرا خیال ہے کہ علامتی (=بالواسطہ اظہار پر مبنی) متن ہی نہیں، بلکہ ہر طرح کے متن کو تعبیر کی ضرورت ہوتی ہے میں یہ بھی سمجھتا ہوں کہ تحریری متن کی کسی تعبیر پر مکمل اتفاق رائے ناممکن نہیں تو شاذ ضرورت ہوتا ہے۔ میرا خیال

یہ بھی ہے کہ متن کی کسی تعبیر کو منطقی طور پر رد کرنا غیر ممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے، لیکن متن کی ہر وہ تعبیر صحیح Valid ہے جو متن ہی سے برآمد ہو۔ میں تسلیم کرتا ہوں کہ اگرچہ ہر تعبیر معبر کے تعصبات اور تحفظات کے رنگ کی جھلک ضرور رکھتی ہے۔ لیکن تعبیر کے لیے پھر بھی ممکن ہے کہ وہ بہت سے لوگوں کو کم و بیش قابل قبول ہو۔ یہ ضرور ہے کہ تعبیر لکھنے کی کوئی قواعد نہیں، اور آخری تجزیے میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ کسی متن کے معنی بیان کرنا یعنی اس کی تعبیر کرنا ایک ذاتی عمل ہے۔ کوئی قاعدہ نہ کسی تعبیر کو نافذ کر سکتا ہے اور نہ ہی قاعدہ اسے منسوخ کر سکتا ہے۔

یہاں پر یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ اگر متن میں کوئی مستقل بالذات معنی ہوتے بھی تو کیا ہم ان کو دوبارہ حاصل کر سکتے؟ ہائڈیگر (Martin Heidegger) نے اس سلسلے میں تعبیری دور Hermenentic Circle کی ایک اور شکل پیش کی۔ اس نے کہا کہ متن تو تاریخ کے چوکھٹے میں بند ہے۔ ہم تاریخ کو جانے بغیر متن کو نہیں جان سکتے۔ اور ہم متن کو جانے بغیر تاریخ کو نہیں جان سکتے، اور نہ یہ ممکن ہے کہ ہم ماضی کو جان سکیں، کیونکہ ماضی اور حال ایک دوسرے سے وجودی سطح پر مختلف ہیں۔ گذشتہ معنی کا وجود حال کے معنی کا وجود نہیں بن سکتا۔

اس کے کئی جواب ممکن ہیں ۔مثلاً ایک تو یہ کہ ہم بہت سارے ماضی کو متن ہی کے ذریعہ جانتے ہیں۔ متن کے باہر ماضی کا وجود حال کے معنی کا وجود نہیں بن سکتا۔ متن کے باہر معنی کا وجود نہیں، یعنی متن کے باہر تاریخ کا وجود نہیں۔ یعنی تعبیری دور وہیں شکست ہوگیا جہاں ہم نے متن کو مقدم کیا۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ خود متن کا نظام مثلاً اس کی رسومیات، اس کے بامعنی ہونے کی شرطیں، جس چیز کو متن کہا جاتا ہے، اس کے بارے میں تصورات کا ارتقا، یہ تمام چیزیں ہمیں معنی کے بارے میں بتاتی ہیں۔ اور یہ چیزیں تاریخ سے بڑی حد تک بے نیاز ہیں۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ ہم عام طور پر متن کے بارے میں جان سکتے ہیں کہ اس کے بنانے والوں اور اس کے قاری/ سامع کو متن سے کیا اور کس قسم کی توقعات تھیں، یا ممکن تھیں؟ اور ہم عام طور پر یہ بھی جانتے ہیں کہ کسی زمانے میں کسی متن کو سمجھنے اور اس کی نوع و جنس متعین کرنے کے کیا طریقے تھے؟ لہٰذا متن میں مستقل بالذات معنی ہوں یا نہ ہوں لیکن تاریخ کی کسی بھی منزل پر معنی شناسی کا کام ہو سکتا ہے۔ لیکن بنیادی جواب یہ ہے کہ ہم ایسے معنی پر اصرار نہیں کرتے جو تاریخ میں قائم ہوں یا مستقل

بالذات ہوکر مجر ہو چکے ہیں۔ ای۔ ڈی۔ ہرش (E. D. Hirsch) جیسا منشائے مصنف کا علم بردار بھی تسلیم کرتا ہے کہ متن میں ایسے معنی بھی ہو سکتے ہیں مصنف جن سے بے خبر تھا، یا جن کا وجود تک مصنف کے زمانے میں نہ تھا۔ یعنی بات معنی کو بیان کرنے کی ہے، کھوئے ہوئے معنی کی بازیافت کرنے کی نہیں۔

اسی مقام پر آکر پال ریکیر کی Hermenentics of suspicion خود مشکوک ہو جاتی ہے۔ ریکیر کا کہنا ہے کہ پہلے زمانے میں تعبیر کا یہ کام رہا ہوگا کہ وہ اسی معنی کو ظہور میں لائے اور بحال کرے جس کا مخاطب میں (قاری) تھا۔ اس وقت معنی اور معنی کا شعور ایک ہی شے تھے۔ لیکن اب جب کہ خود شعور کا وجود مشکوک ہے، تعبیر کا کام ہے کہ وہ ہر معنی کو شک کی نگاہ سے دیکھے۔ ریکیر غیر ضروری طور پر متن بنانے والے اور معنی بنانے والے کو خلط ملط کر رہا ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ وہ منشائے مصنف کا قائل ہے اور سمجھتا ہے کہ مصنف ہی معنی کو وجود میں لا سکتا ہے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ تعبیر یعنی معنی بنانے کا عمل بڑی حد تک مصنف سے آزاد ہے، لہٰذا ہمیں معنی کو شک کی نگاہ سے دیکھنے کی ضرورت نہیں۔ رہا سوال تعبیر کے ذریعہ متن کو Demystify کرنے کا، یعنی اس میں سے غیر ضروری فلسفیانہ، مابعدالطبیعیاتی، سیاسی وغیرہ معنی کو القط ثابت کرنے کا تو یہ کام شعور معنی کو معرض شک میں لائے بغیر ہو سکتا ہے۔ یعنی اگر یہ ثابت کرنا مقصود ہو کہ کسی متن میں فلسفیانہ، سیاسی وغیرہ معنی نہیں ہیں تو اس کے لیے یہ ثابت کرنا ضروری نہیں ہے کہ مصنف نے یہ معنی مراد نہیں لئے تھے۔ بس یہ ثابت کرنا کافی ہے کہ متن ان معنی کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ حتیٰ کہ اگر کسی متن کے بارے میں دعویٰ کیا جائے کہ اس میں فلسفیانہ، سیاسی معنی وغیرہ استعارے کی سطح پر وجود رکھتے ہیں۔ تو ایسے معنی کا عدم وجود ثابت کرنے کے لیے یہ ثابت کرنا ناکافی ہے کہ جن استعاروں کی شہادت پیش کی جا رہی ہے وہ استعارے بھی ان معنی کے متحمل نہیں ہو سکتے۔

سیاسی طور پر وابستہ نقادوں کو اس بات کی خاص فکر رہتی ہے کہ وہ ادبی متون میں سیاسی معنی کا وجود کس طرح کریں۔ ظاہر ہے اگر سیاسی معنی اور خاص کر اپنے مفید مطلب سیاسی معنی ہر ادبی متن میں تلاش کرنا ہیں تو پھر منشائے مصنف کی اہمیت، بلکہ اس کی وجود ہی سے انکار کرنا ہوگا۔ فریڈرک جیمی سن نے اپنی کتاب:

The Political Unconscious: Narrative As A Socially Symbolic Act

میں یہ موقف اختیار کیا ہے کہ ادبی مطالعات میں سیاسی تناظر کی اہمیت محض تتمہ کے طور پر یا محض کئی ممکن راستوں میں سے ایک راستہ نہیں بلکہ وہ مطالعے کا ''افق مطلق'' Absolute Horizen ہے۔ وہ کہتا ہے:

''کوئی ایسی شے نہیں ہے جو سماجی اور تاریخی نہ ہو۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ آخری تجزیے میں ہر چیز سیاسی ثابت ہوتی ہے۔''

جیمی سن کا کہنا ہے کہ میرے خیال میں علم شرح Hermenentics کا آدرش یہ ہے کہ وہ تاریخیت Historicism، غیر حاضری Absence اور منفی Negative، سے خود کو پوری طرح ہم آہنگ کر لے۔ یعنی تعبیر کی بنیاد تاریخ پر ہو، اور اگر متن میں سیاسی رفلسفیانہ مضمون نہ ہو تو اس کی غیرحاضری اور ان معاملات میں متن کے منفی رویے کو بھی مثبت حاضری سے تعبیر کیا جائے۔ وہ کہتا ہے میں فرانسیسی مابعد وضعیات (French Post-Structuralists) کے اس خیال سے متفق تو ہوں کہ شرح وتعبیر کو یہی کچھ کرنا چاہیے، لیکن اس بات سے متفق نہیں ہوں کہ ہر ادبی متن میں سیاسی مضمون نہیں ہوتا۔

ظاہر ہے کہ جیمی سن اور فرانسیسی مابعد وضعیات والوں کا یہ تصور بچکانہ اور مضحکہ خیز ہے کہ کسی متن میں کسی چیز کے ہونے کا ثبوت یہ ہے کہ وہ اس میں نہیں ہے۔ سچ پوچھیے تو تمام متون کے معنی کو تاریخ میں پیوست کرنے کے معنی ہیں کہ ہم تعبیری دور Hermenentic Circle کے تاریخی روپ Version کا شکار ہو جائیں اور یہ کہنے پر مجبور ہوں کہ جب تاریخ کو جانے بغیر ہم متن کو نہیں جان سکتے اور متن کو جانے بغیر ہم تاریخ کو نہیں جان سکتے تو بہتر یہی ہے کہ تاریخ کا جو تصور ہمارے پاس ہو، ہم اسے پہلے ہی متن پر منطبق کر دیں اور پھر متن کے معنی بیان کریں۔ جیمی سن کیمونسٹ منشور کے حوالے سے کہتا ہے کہ اب تک جتنے سماج وجود میں آئے ہیں ان کی تاریخ بس یہی ہے کہ جابر اور مجبور کے درمیان کش مکش ہوتی رہی ہے، کبھی کھلی ہوئی کبھی پوشیدہ۔ اور تاریخ کچھ نہیں ہے صرف طبقاتی کش مکش کا بیانیہ ہے۔ لہٰذا تمام ادبی متون میں بھی اسی طبقاتی کش مکش کا بیان ہے، کبھی کھلا ہوا اور کبھی پوشیدہ۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جب ہمیں یہ بات پہلے ہی سے معلوم ہے، اور تاریخ کی ماہیت بھی ہمیں معلوم ہے (بحوالہ کیمونسٹ منشور) تو پھر متن کے معنی بیان کرنا مشکل نہیں۔ ان معنی سے کسی کو اتفاق ہو یا نہ ہو، لیکن ہم تعبیری دور Hermenentic Circle کے تاریخی Verison سے آزاد ہوکر معنی بیان کرنے

کے قائل تو ہو گئے۔اب یہ اور بات ہے کہ یہ معنی اس قدر تعمیم زدہ ہیں کہ ان سے ہمس متن کے بارے میں کچھ معلوم نہیں ہوتا۔

لیکن مندرجہ بالا طریق کار میں ایک فائدہ اور بھی ہے کہ وہ معبر کو تعبیری دور Hermenenentic Circle کے مضبوط تر روپ Version سے بھی نجات دے دیتا ہے وہ Version روپ یہ ہے کہ ہم کسی متن کے معنی اسی وقت جان سکتے ہیں جب ہم "کل متن" The whole text سے واقف ہوں، لیکن ہم کل متن کو اسی وقت جان سکتے ہیں جب اس کے اجزا کو جانیں۔ مگر مصیبت یہ ہے کہ ہم اجزا کو اسی وقت جان سکتے ہیں جب ہم کل Whole کو جان سکیں ۔مندرجہ بالا طریق کار کے ذریعہ اس دور سے بھی چھٹکارا مل جاتا ہے۔ کیونکہ ہم کل Whole کو پہلے ہی جان چکے ہیں کہ اس میں طبقاتی کش مکش کا بیان ہے، خواہ پوشیدہ خواہ کھلا۔

اس طریق کار کو کام میں لاکر ہم تعبیری دور کے چکرویو سے شاید نکل سکیں (اگرچہ اس میں بھی کلام ہے) لیکن اس کا نتیجہ معنی کے لیے مہلک ہے۔ کوئی بھی عمومی بیان جو میزانیاتی Totalising ہو، بظاہر تو بہت دلکش اور پر معنی لیکن بباطن بنجر ہوتا ہے کیونکہ وہ بیان جو ہر چیز کو بیک جنبش قلم واضح کر دے دراصل کچھ بھی واضح نہیں کرتا۔ مثلاً ممکن ہے یہ بیان صحیح ہو کہ سورج تمام توانائی کا سرچشمہ ہے۔ لیکن اس سے اس بات کی وجہ نہیں معلوم ہوتی کہ زمین کی تہ سے کہیں تیل کیوں نکلتا ہے، کہیں گرم پانی کیوں نکلتا ہے اور کہیں یورینیم کیوں نکلتی ہے؟ اس طرح اگر یہ بیان صحیح بھی ہے کہ تمام ادبی متون دراصل سیاسی دستاویزیں ہیں تو اس سے اس بات کی وجہ معلوم ہوتی کہ کالی داس، شیکسپئر اور سافکلیس ایک دوسرے سے اس قدر مختلف کیوں ہیں؟ اگر تینوں میں الگ الگ صفات نہیں ہیں تو ان کے وجود کا جواز کیا ہے؟ ممکن ہے پانی اور پٹرول دونوں کا وجود سورج کا مرہون منت ہو۔ لیکن ان کے صفات اور خواص الگ الگ ہیں، اور ان کو برتنے کے طریقے الگ الگ ہیں ۔اگر ان کو اس بنا پر ایک طرح برتا جائے کہ ان کا منبع بالآخر سورج ہے تو پھر ان سے توانائی کے بجائے ہلاکت ہی حاصل ہوگی۔ یہی حال ادبی متن کا بھی ہے۔ اگر یہ ثابت بھی ہو جائے کہ تمام ادبی متون اصلاً سیاسی متون ہیں، تو اس سے ہمیں ان متون کے بارے میں کچھ نہیں معلوم ہوتا اور انھیں برتنے کے طریقوں کے بارے میں ہم پھر بھی لاعلم رہتے ہیں۔ مثلاً یہ بیان لاطائل اور ہمارے لیے بے

معرف ہے کہ لسان تمام انسانوں میں مشترک ہے۔ یہ بیان ای بو(Igbo) بولنے والے کو ہوکسا (Hoxa) سیکھنے کی ضرورت سے بے نیاز نہیں کر دیتا۔ دونوں پڑوسی ہیں، لیکن انھیں ایک دوسرے کی بات سمجھنے کے لیے دو میں سے ایک زبان پھر بھی سیکھنی پڑے گی۔

یہ پریشانی صرف سیاسی تعبیروں تک محدود نہیں۔ کوئی بھی عمومی میزانیاتی بیان ادبی متن کی تعبیر میں نا قابل تسخیر دشواریاں پیدا کر سکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ ادبی متون کی تعبیر کے لیے عمومی میزانیاتی بیانات وضع کرنے والوں کو تعبیری دور Hermenentic Circle کو توڑنے کی اتنی فکر نہیں ہے جتنی اپنے محبوب ادبی یا غیر ادبی تصورات کو نافذ کرنے کی۔ مارکسی نقادوں کا معاملہ سامنے کا ہے کہ خود مارکسزم عمومی اور میزانیاتی بیان یا لیوتار (Francois Leyotard) کی زبان میں (Grand Recit) بیانیۂ اعظم ہے۔ اور لامحالہ مارکسزم کی روشنی میں بنائی ہوئی تمام تعبیریں ایسی ہوں گی جو اس بیانیۂ اعظم کی رو سے مناسب ہوں۔ لیکن غیر مارکسی نظریہ رکھنے والے نقاد بھی اکثر کسی نہ کسی غیر ادبی تامل کا شکار رہتے ہیں۔ مثلاً بہت سے لوگوں کا خیال ہے (ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ بھی ان میں شامل ہے) کہ اعلیٰ درجے کی شاعری میں فکر محسوس Felt thought کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ اب اگر ہم اقبال کو جوش سے بڑا شاعر سمجھتے ہیں تو جوش ہزار زور ماریں اور فلسفیانہ شاعری لکھیں لیکن ہم کہیں گے اقبال کے یہاں محسوس فکر ہے اور جوش کے یہاں نہیں۔ لہٰذا اقبال کا رتبہ جوش سے بلند تر ہے۔ ظاہر ہے کہ کسی متن میں محسوس فکر کے وجود کو ثابت نہیں کیا جا سکتا، اسے صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ لہٰذا اقبال کے یہاں محسوس فکر کے وجود اور جوش کے یہاں اس کے عدم وجود کو ثابت کرنے کے لیے دونوں کے چند اشعار پیش کرنا کافی سمجھا جاتا ہے۔ اور سچ پوچھیے تو یہ طریق کار بھی تعبیری دور کا نمونہ ہے۔ پہلے ہم نے فرض کیا کہ بڑی شاعری میں ''محسوس فکر'' ہوتی ہے اور ہمیں یہ معلوم ہی ہے کہ اقبال بڑے شاعر ہیں۔ لہٰذا ہم نے جھٹ کہہ دیا کہ اقبال کے یہاں ''محسوس فکر'' ہے۔ ثابت ہوا کہ محسوس فکر کی بنا پر اقبال کی شاعری بڑی شاعری ہے!

سچی بات یہ ہے کہ تعبیر دور کے چکر سے تمام و کمال نکل جانا شاید کسی بھی معبر کے لیے ممکن نہ ہو، جس طرح اپنے تمام تعصبات اور جذباتی ترجیحات کو بالکلیہ ترک کرنا بھی کسی معبر کے لیے ممکن نہیں۔ لیکن دونوں سے ہی بڑی حد تک آزاد ہو جانا غیر ممکن بھی نہیں (واضح رہے کہ میں ادبی متن کے معبر کی بات کر رہا ہوں)۔ پہلی بات تو یہ کہ تمام ادبی متن، اصناف اور ذیلی

اصناف کے ذیل میں رکھے جا سکتے ہیں۔ مثلاً ہم متون کو فکشن (=ناول، افسانہ، داستان) ڈراما شاعری وغیرہ اور پھر شاعری کے متون کو غزل، نظم، قصیدہ، مرثیہ اور پھر نظم کو آزاد نظم، معرا نظم، پابند نظم، موضوعاتی نظم، جدید نظم، وغیرہ کی انواع میں رکھ سکتے ہیں۔ ادب کی اصناف کے بارے میں معبر کو جتنا زیادہ علم ہو، اس کے حق میں اتنا ہی اچھا ہے۔ تعبیر کے بہت سے مسائل اسی وقت حل ہو جاتے ہیں جب ہم کسی متن کو اس کی صنف، پھر ذیلی صنف، پھر ذیلی ذیلی صنف میں رکھ لیتے ہیں یعنی ہم ممکن حد تک اسے پہچان لیتے ہیں۔ بعض ادبی متون کی بڑائی یا معنویت اس بات میں بھی ہو سکتی ہے کہ جس صنف میں وہ بنائے گئے ہیں اس کی حدود کو وہ کہاں اور کس طرح مجروح کرتے ہیں اور کہاں اور کس طرح ان حدود کی توسیع کرتے ہیں۔ دوسری بات (اور وہ اصناف کی شناخت سے بھی تعلق رکھتی ہے) یہ ہے کہ معبر کو کتنے متون کے بارے میں آگاہی ہے؟ یعنی اس کا تناظر کتنا وسیع ہے اور کیسا ہے؟ مغرب میں جو بات بین التونیت Intertextuality کے نام سے مشہور ہو رہی ہے۔ اس کا رواج ہمارے یہاں سنسکرت میں بھی، اور عربی فارسی اردو میں بھی، بہت دن سے ہے۔ یہ بات فرینک کرموڈ (Frank Kermode) کو اب معلوم ہو رہی ہے کہ جدید میں قدیم کے نقوش ہوتے ہیں، اور یہ کہ کسی نظم پر بہترین رائے زنی شرح کوئی اور نظم ہی ہو سکتی ہے۔ ہمارے یہاں یہ سوال ہمیشہ زیر بحث رہا ہے کہ کس متون کو ادبی متن کہا جاتا ہے اور ادبی متون جب بنتے ہیں تو ان کے سننے پڑھنے والے ان کے بارے میں کس نقطۂ نظر سے حکم لگاتے ہیں؟ آہستہ آہستہ ادبی متون کی مستند فہرست (Canon) تیار ہو جاتی ہے اور پھر سارا Canon ایک متحد ادبی متن بن جاتا ہے ۔ اگر معبر کو متن کا پورا شعور ہو تو وہ بڑی حد تک کامیاب تعبیر کر سکتا ہے۔ اور Canon کی زیادتیوں/خامیوں کو درست بھی کرنے کی کوشش کر سکتا ہے۔

تعبیر کی کلید انھیں دو باتوں میں ہے کہ کسی متن کو کس صنف میں اور کہاں رکھا جائے، اور یہ کہ دوسرے متون ہمیں کسی متن کے بارے میں کیا بتا سکتے ہیں؟ دوسرے متون کا علم ہمارے لیے کل Whole کے علم کا کام کرتا ہے ہم اس علم سے مسلح ہو کر جز (کسی ایک مقررہ متن) کی تعبیر شروع کرتے ہیں اور اس طرح تعبیری دور کا جبر ہمارے کاندھوں سے بالکل ہٹ نہیں جاتا تو ہلکا ضرور ہو جاتا ہے۔ اشکلاوسکی(Victor Shklovsky) نے عمدہ بات کہی ہے کہ اگرچہ کوئی صنف سخن کسی ایک فن پارے میں بند نہیں ہوتی لیکن کسی ادبی متن کو

دیکھ کر ہم عام طور پر یہ فیصلہ کر سکتے ہیں کہ یہ کس صنف کا رکن ہے۔ یعنی کوئی ادبی متن شاید ایسا نہ ہو جس میں اس کی صنف کے تمام خواص پوری طرح نمایاں ہوں، لیکن ادبی متن کا مطالعہ اس کی صنف کے تعین سے شروع ہوتا ہے اور ہر صنف کی تعریف اس ربط اور رشتے کی روشنی ہی میں ہوتی ہے جو اس صنف اور دوسری اصناف کے درمیان ہے۔ ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ان تصورات کی روشنی میں ادبی متن اور اس کی صنف کے بارے میں ایسے نکات پیدا ہوتے ہیں، جو ادبی متن کی تعبیر میں ہمارے معاون ہو سکتے ہیں، بلکہ جن کی امداد کے بغیر تعبیر کا عمل انجام ہی نہیں پا سکتا۔

مثال کے طور پر، مومن کے قصیدے میں حسب ذیل اشعار پر غزل کا گمان گذر سکتا ہے۔ خاص کر الگ الگ پڑھنے پر، اور اگر تینوں شعروں کو یکجا پڑھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ قصیدے کے شعر ہیں، لیکن ہمارا یہ فیصلہ اسی وقت ممکن ہو گا جب ہم ایسے بہت سے متون سے واقف ہوں گے جنھیں ہمارا ادبی معاشرہ ''قصیدہ'' کہتا ہے ؎

یاد ایام عشرت فانی
نہ وہ ہم ہیں نہ تن آسانی
عیش دنیا سے ہو گیا دل سرد
دیکھ کر رنگ عالم فانی
جائیں وحشت میں سوے صحرا کیوں
کم نہیں اپنے گھر کی ویرانی

اب یہ غور کیجئے کہ غالب نے ذیل کے اشعار کو غزل میں نہ رکھا ہوتا تو ان پر قصیدے کا گمان ہو سکتا تھا۔ اور چونکہ غالب نے انھیں غزل میں رکھا ہے اس لیے ان کی روشنی میں ہمیں غزل اور قصیدے دونوں کے بارے میں ازسر نو غور کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔

پھر اس انداز سے بہار آئی
کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی
دیکھو اے ساکناں خطۂ خاک
اس کو کہتے ہیں عالم آرائی

کہ زمیں ہو گئی ہے سر تا سر
روکش سطح چرخ مینائی

ہم میں سے اکثر اگر غالب کے اشعار کو یہ جانے بغیر پڑھیں کہ یہ غزل میں وارد ہوئے ہیں اور امیر مینائی کے حسب ذیل اشعار کو یہ جانے بغیر پڑھیں کہ یہ قصیدے میں وارد ہوئے ہیں، تو اتحاد مضمون کے باوجود اغلباً یہی فیصلہ کریں گے کہ اگرچہ غالب کے اشعار میں غزل کا رنگ ہے، لیکن ہیں وہ قصیدے کے شعر اور امیر مینائی کے اشعار خاص قصیدے کے مزاج کے ہیں۔ ان میں غزل کا رنگ بہت کم ہے۔ ؎

خم نہیں شاخیں درختوں کی ہوا سے خاک پر
کر رہے ہیں سجدۂ شکر خدائے انس و جاں
قم باذن اللہ کہتی آئی گلشن میں بہار
جی اٹھے جو ہو گئے تھے مردہ دل وقت خزاں
جھوم کر آیا ہے ابر کوہساری باغ میں
رقص میں ہیں ہر روش طاؤس ہوکر شادماں

جن لوگوں نے امیر اور غالب کے مندرجہ بالا اشعار اور اس طرح کے اور اشعار کو کثرت سے پڑھا ہے انھیں امیر مینائی کے مندرجہ ذیل اشعار پر قصیدے کا دھوکا نہ ہوگا، اگرچہ مضمون یہاں بھی متحد ہے۔ وہ تھوڑے سے غور کے بعد سمجھ لیں گے کہ یہ اشعار غزل کے ہیں۔ ؎

کس کے رخ رنگیں کا سنا ہم نے فسانہ
گل کان ہوئے کان کے پردے ورق گل
کب خار الجھ سکتے ہیں دامان صبا سے
گلشن کی قلم رو میں ہے نظم و نسق گل
آمد ہے یہ گلزار میں کس کی کہ صبا نے
صدقے کے لیے زر سے بھرے ہیں طبق گل

اسی طرح، کسی بھی مشاق قاری کو جلال کے ان اشعار پر غزل کا گمان شاید ہی ہوگا۔ ؎

جہاں کی بو قلمونی ہے دید کے قابل
کچھ اور ہو گئے پیرایۂ زمان و زمیں
بدل گئی ہے یکایک روش دو عالم کی
نہ اب وہ عالم بالا نہ عالم پائیں

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ امیر و جلال کے متون جن کا ذکر اوپر ہوا نسبتاً غیر پیچیدہ اور سادہ ہیں۔ پیچیدہ متن کے ساتھ اتنی آسانی نہ ہوگی۔ لیکن یہ محض فرضی مشکل ہے، کیونکہ سوال کسی متن کے محض لغوی معنی سمجھنے یا اس پر لیبل لگانے کا نہیں، بلکہ اسے متون کی روایت کے تناظر میں رکھ کر دیکھنے اور اس کے معنی کو اس طرح سمجھنے اور بیان کرنے کا ہے کہ یہ ظاہر ہو سکے کہ وہ متن کس طرح بامعنی ہو سکا ہے اور وہ معنی اس میں کیوں پیدا ہوئے ہیں؟ غالب کو اس بات کا پورا احساس تھا کہ متن میں ایک سے زیادہ معنی ہو سکتے ہیں۔ انھیں اس بات کا بھی علم تھا کہ ایک متن کی روشنی دوسرے پر پڑتی ہے۔ تعبیر کی شرح بس اتنی ہے۔ ؎

ہجوم سادہ لوحی پنبۂ گوش حریفاں ہے
وگرنہ خواب کی مضمر ہیں افسانے میں تعبیریں

(۱۹۹۶)

حاشیہ

۱ مولانا تھانوی کے تصورات پر تمام بحث کے لیے معلومات ظفر احمد صدیقی نے مہیا کی ہے میں ان کا ممنون ہوں۔

اواخر صدی میں تنقید پر غور و خوض

عسکری صاحب نے لکھا ہے کہ آدمی کسی مدت کے دوران کچھ پاتا ہے تو کچھ کھوتا بھی ہے۔ میں نے گذشتہ برسوں میں صحت، فرصت، سکون قلب، بہت کچھ کھویا ہے۔ مطالعے کی بات کریں تو میں نے جہاں اس مدت میں بہت سی نئی کتابیں اور مضمون پڑھے ہیں، اور بعض پڑھی ہوئی تحریروں کو دوبارہ، سہ بارہ بھی پڑھا ہے، وہاں پہلے کی پڑھی ہوئی باتیں میں بہت کچھ بھول بھی گیا ہوں۔ ایک زمانے میں انگریزی شاعری، اور شیکسپیئر کے ڈرامے مجھے بہت یاد تھے۔ قدیم یونانی ڈراما اور جدید یورپی ڈراما بھی میری دلچسپی کا خاص موضوع تھے۔ اب حافظہ کم زور ہو جانے کے باعث انگریزی شاعری اور شیکسپیئر پہلے کی طرح مستحضر نہیں (ویسے، شیکسپیئر کو میں پڑھتا اب بھی ہوں، اور پہلے ہی جیسے ذوق و محویت سے) ۔مغربی ڈراما اور فکشن پڑھنا عرصے سے ترک ہے۔ کبھی کبھی باہر جاؤں تو اپنی دلچسپی کا تھیئٹر، بیلے، یا آپیرا دیکھ کر تھوڑی بہت تسکین شوق کر لیتا ہوں۔ بعض چیزوں کی اہمیت اب میرے نزدیک بہت کم ہو گئی ہے۔ لیکن مغربی تنقید، خاص کر نظری تنقید، جس سے مجھے شروع ہی سے بہت شغف رہا ہے، اس کی طرف میرا رجحان اور بھی بڑھا ہے۔ بلکہ یوں کہیں کہ نظری تنقید کو اب بھی میں اپنا خاص میدان سمجھتا ہوں۔ مشرقی شعریات، اردو کی کلاسیکی شاعری، اور سبک ہندی کی فارسی شاعری سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت، اور اسی اعتبار سے ان کا مطالعہ بھی اب بیش از بیش ہے۔

ادب کے بارے میں غور و فکر کی بات کریں تو اپنی روایت کو سمجھنا، اس کی بازیافت اور اس کا دوبارہ بیان، اب میرے لیے سب سے اہم وظیفۂ فکر و عمل ہیں۔ میرا خیال ہے جدید ادب، اور اس کی نظری اور عملی تنقید کی بحثوں کو میری ضرورت اب کچھ بہت نہیں ہے۔ مغرب کا تخلیقی ادب میں نے بہت سارا پڑھا ہے، لیکن اب اس کی بھی مزید فہم کے لیے میں محمد حسن عسکری کی طرح اپنی روایت اور وراثت کی امداد ضروری جانتا ہوں۔

ادب کے بارے میں میرے نقطۂ نظر میں کوئی خاص تبدیلی، کچھ باتوں میں تاکید کی کمی اور کچھ میں تاکید کی زیادتی کے علاوہ، نہیں آئی۔ ایک بار ایڈورڈ سعید (Edward Said) سے میں نے پوچھا کہ آج تم اپنی مشہور زمانہ کتاب Orientalism کے بارے میں کیا سوچتے ہو؟ اگر یہ کتاب تم آج لکھتے تو وہ کیسی ہوتی؟ سعید نے جواب دیا کہ آج وہ کتاب میں شاید لکھ ہی نہ سکتا، اگرچہ اس میں بیان کردہ خیالات پر میں اب بھی قائم ہوں۔

میرا خیال ہے کہ ہر سوچنے والے شخص کو اس قسم کا تجربہ زندگی کی کسی نہ کسی منزل پر یقیناً ہوتا ہوگا۔ نئے تصورات اور دریافتوں کی روشنی میں اپنے نظریات میں تبدیلی لے آنا مستحسن بات ہے۔ لیکن نظریات میں ارتقا ہونا، ان میں مزید فکری اور عملی گہرائی پیدا ہونا اور بات ہے، اور تبدیلی کے محض شوق میں نئے نئے افکار کی چادر اوڑھتے اتارتے رہنا دیگر بات ہے۔ ادب کی دنیا میں کوئی یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ حقیقت کا جو بیان اس نے پیش کیا ہے، وہ قطعی اور حتمی ہے۔ اور نہ ہی، یہ دعویٰ کوئی کر سکتا ہے کہ حقیقت کا جو روپ اس نے پیش کیا ہے، وہی اصلی اور حتمی ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ حقیقت کو فی الحال میں اس طرح سمجھتا اور اس طرح بیان کرتا ہوں۔ لہٰذا یہ بھی ممکن ہے کہ حقیقت کے بارے میں مختلف لوگوں کے بیان مختلف ہوں۔ لیکن یہ بھی ہے کہ ہر بیان کو سچ قرار دینا دانش وارانہ اعتبار سے بہت کمزور قسم کی اضافیت (Relativism) ہے۔ اس سے کچھ حل نہیں ہوتا، بلکہ انتشار پیدا ہوتا ہے اور بہت جلد بقول آئی سیا برلن (Isaiah Berlin) جس کی لاٹھی اس کی بھینس کا خطرہ آموجود ہوتا ہے۔

جیسا کہ میں نے ابھی کہا، ادب کے بارے میں جو باتیں میں نے اس کتاب [''شعر، غیر شعر اور نثر''] میں کہی ہیں، ان کو آج بھی میں (مندرجہ بالا حدود کے اندر) صحیح سمجھتا ہوں، بلکہ کلاسیکی اردو فارسی ادب کے مزید مطالعے، اور بہت سارے قدیم وجدید نظریات ادب سے مزید شناسائی ہو جانے کے بعد میں اس کتاب میں درج کردہ باتوں کو جدید ادب اور جدیدیت کی تفہیم و استقلال، اور کلاسیکی ادب کی فہم و بازیافت دونوں کے لیے بامعنی سمجھتا ہوں۔ اغلب ہے کہ اور لوگ بھی ایسا ہی سمجھتے ہوں۔ اور شاید یہی وجہ ہے کہ اس کتاب کی مانگ اب بھی ہے۔ اور اسی بنا پر یہ آج دوبارہ آپ کے ہاتھوں میں ہے۔

فرینک کرموڈ نے لکھا ہے کہ تنقیدی کتاب کی عمر بہت نہیں ہوتی۔ یہ بات صحیح ہے

بھی، اور نہیں بھی۔ آج کل جیسی کتابیں تنقید کے نام پر مغرب، خاص کر امریکہ، میں لکھی جارہی ہیں، ان کی اوسط زندگی دو چار برس سے زیادہ نہیں۔ اس کی بہت سی وجہوں میں ایک وجہ فرینک کرموڈ نے یہ بھی بیان کی ہے کہ تنقید کا کاروبار کرنے والے صاحبان ''نئی سے نئی'' کتابوں کا حوالہ دینا ضروری سمجھتے ہیں، شاید اس وجہ سے، کہ ان کے خیال میں ہر ''نئی'' کتاب میں ''نیا'' علم بھی مہیا کیا جاتا ہے۔ شیکسپیئر کے بارے میں ایک تازہ امریکی کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے اس نے لندن ریویو آف بکس (London Review of Books) میں لکھا ہے کہ اس کتاب میں جو باتیں کام کی ہیں، وہ فلاں کتاب میں موجود ہیں، لیکن وہ کتاب چونکہ ۱۹۳۹ میں چھپی تھی، لہٰذا وہ ہمارے مصنف کے لیے ''ماقبل تاریخ'' کا حکم رکھتی ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اس کتاب کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔

ظاہر ہے کہ جس تہذیب میں یونیورسٹی کی ملازمت حاصل کرنے، اور پھر اس ملازمت میں پھلنے پھولنے کے لیے ''صاحب کتاب'' ہونا ضروری ہو، اور جہاں پڑھے لکھے آدمی کی پہچان اس بات سے ہوتی ہو کہ اس نے کتنی کتابیں لکھی ہیں، تو وہاں ہر شخص کثیر سے کثیر تعداد میں کتاب لکھنے اور چھپوانے کے مرض میں مبتلا ہوگا۔ نئی کتابوں کی اس ریل پیل میں پرانی کتابیں پس ہی جائیں گی۔ اور پھر ایک مشکل یہ بھی ہوگی کہ ہر موضوع پر اتنا لکھا جائے گا کہ اس سب کو پڑھنا اور حافظے میں محفوظ رکھنا غیر ممکن ہوگا۔ لہٰذا خیریت اسی میں ہوگی کہ تازہ ترین کتابیں جوں توں کرکے پڑھ لی جائیں، اور امید کی جائے کہ پرانی کتابوں میں جو کچھ اچھا لکھا گیا ہوگا، نئی کتاب لکھنے والے نے اس سے استفادہ ضرور کیا ہوگا۔

جدید تہذیب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ متروکیت (Obsolescence) کی تہذیب ہے۔ یہاں اشیا جلد جلد پرانی ہوتی ہیں۔ علم و دانش کی دنیا عام طور پر متروکیت سے مصئون رہتی آئی ہے۔ لیکن آج مغربی علم اور دانش کی فیشن ایبل دنیا میں متروکیت کا دور دورہ ہم اس قدر دیکھتے ہیں کہ کیا عالم اور کیا طالب علم، سب اس پھیر میں ہیں کہ کوئی ''نئی بات'' پیدا کی جائے، اور اگر کوئی ''نیا نظریہ'' پیش کیا جاسکے تو پھر کیا کہنا۔ اس بات سے ہمیں غرض نہ ہونا چاہیے کہ اس نئے ''نظریے'' کو ثبات کتنا ہوگا؟ کسی نئی بات کو صحیح، یا تقریباً، یا کم و بیش، صحیح ثابت ہونے کے لیے بھی کچھ عرصہ درکار ہوتا ہے۔ لیکن جب چند دن بعد ایک اور ''نیا نظریہ'' سامنے آنے والا ہی ہے، تو پھر یہ شرط غیر ضروری ہے کہ ''نئے'' نظریے کو

موقع دیا جائے کہ وہ اپنے کو قائم کر سکے۔

حقیقت یہ ہے کہ تہذیب کی دنیا میں نئی چیزیں بڑی مشکل سے قائم ہوتی ہیں۔ عام طور پر تہذیبیں پرانی چیزوں کو تھوڑا بہت پھیر بدل کر، کچھ ادھر ادھر سے ملا کر، کچھ پرانی چیزوں کو نیا رنگ دے کر، کام چلا لیتی ہیں۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ سب چیزیں، وہ نئی ہوں یا پرانی، پوری پوری طرح سچ اور صحیح نہیں ہوتیں۔ جس چیز کو جتنی دیر تک چھانا، پھٹکا، اور پرکھا جائے گا، اتنا ہی زیادہ اس بات کا امکان ہوگا کہ اس کا دودھ اور پانی الگ الگ ہو سکے گا۔ بقول کارل پاپر (Karl Popper)، سائنس اور علم کی دنیا میں تصورات کو موقع ملنا چاہیے کہ وہ غلط ثابت ہو سکیں۔

ہمارے ادب میں ترقی پسند، یا مارکسی، نظریۂ ادب کی مثال سامنے کی ہے۔ جب یہ نظریہ ہمارے یہاں مغرب سے درآمد ہوا تو اس وقت اکثر لوگوں کو محسوس ہوا کہ اس سے بچی اور اچھی بات کوئی ہو ہی نہیں سکتی۔ چنانچہ اردو دنیا سے اس کے حمایتیوں میں پریم چند، حسرت موہانی، مولوی عبدالحق، علامہ اقبال، آنند نرائن ملا، اور جوش ملیح آبادی، اور اردو دنیا سے باہر والے حمایتیوں میں ٹیگور، جواہر لال نہرو، اور آچاریہ نریندر دیو جیسے مختلف الخیال اور مختلف النوع لوگ نظر آتے ہیں۔ لیکن اس بات کو بیس برس بھی نہ گذرے تھے کہ ترقی پسند اور مارکسی نظریۂ ادب کا اعتبار ٹوٹنے لگا۔ اور عام اہل ادب نے شدت سے محسوس کیا کہ جو ادبی آدرش اس نظریے نے قائم کرنے چاہے تھے، ان میں بعض بہت بنیادی چیزوں کا گذر نہیں۔ بشر دوستی، یعنی Humanism، جو روشن فکری یعنی Enlightenment کی پروردہ جدید تہذیب کا سب سے اہم اصول تھی، اور جو بظاہر مارکسی نظریۂ ادب میں جاری و ساری ہونی ہی چاہیے تھی، بالآخر تاریخی قوتوں کی تابع، نہ کہ خالق ٹھہری۔ ایسی صورت میں ادب سے انسان کی ذات کا اخراج لازمی تھا۔

یہ بات شروع شروع میں تو لوگوں کو نظر نہ آئی تھی، کیونکہ انقلاب لانا، اور ملک کو آزاد کرانا، اور ہر شخص کو برابر کا موقع دینا، یہ سب بھی بشر دوستی ہی کے تو لائحہ عمل تھے۔ لیکن بعد میں پتہ لگا کہ انقلاب کی فہرست مراتب میں فرد کا درجہ بہت نیچا ہے۔ اور سچ پوچھیے تو انقلاب کی منطق ہی یہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسندوں کے ہزاروں، بلکہ لاکھوں صفحات میں لوگ تو بہت ہیں، لیکن فرد واحد بمشکل ہی نظر آتا ہے۔ خود ترقی پسند ادیب کی اپنی ذات،

اور باطنی وجود، اس کے ادب میں بہت کم دکھائی دیتے ہیں۔ اس کی جگہ ایک ''پروگرام کیے ہوئے لاشخص'' (programmed non-individual) نے لے لی ہے۔ اور اس کے اپنے احساسات اور دکھ درد کی جگہ ''پارٹی'' کے احساسات اور دکھ درد نے لے لی ہے۔ ہاتھی کے پاؤں میں سب کا پاؤں کے مصداق ''پارٹی'' تمام افراد کا مجموعہ اور جوہر تھی، اور ''پارٹی'' کا علم کسی بھی فرد واحد کے علم سے لامحالہ زیادہ تھا۔ لہٰذا ترقی پسند مارکسی نظریۂ ادب میں کسی فرد واحد کی گنجائش، یا ضرورت، نہ تھی۔ مارکسی نقطۂ نظر سے تمام تہذیب اور ثقافت بہر حال سماج کے بنیادی ڈھانچے کے زیر نگیں ہے، اور تمام سماجی ڈھانچوں کی تعیین و تنظیم بہرحال سیاسی ڈھانچے کے زیر اثر ہوگی۔

افلاطون کے تقریباً آفاقی اثر و نفوذ کے باعث مغرب میں اس بات کا زیادہ امکان تھا کہ وہاں مارکسی نظریۂ ادب دور تک اور دیر تک پھلے پھولے۔ مارکسی نظریات کے کئی کئی بھیسوں میں بار بار نمودار ہونے کے باوجود وہاں ایسا نہیں ہوا۔ اس میں ہمارے لیے عبرت کے بڑے بڑے سامان پوشیدہ ہیں۔ اس کی تفصیل کا یہاں موقع نہیں، لیکن میں کہہ یہ رہا تھا کہ تہذیب کی دنیا میں نئی چیزیں بڑی مشکل سے قائم ہوتی ہیں، اور اس کام میں دیر بھی بہت لگتی ہے۔ اس کی مثالیں مغرب میں بھی جگہ جگہ نظر آتی ہیں۔ اس بات کے باوجود کہ وہاں چیزیں بہت جلد پرانی ہو جاتی ہیں، اہم تہذیبی اور فکری مظاہر کو وہاں بھی بڑی دیر تک امتحان اور آزمائش کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اور جب اصل حقیقت آشکار ہوتی ہے تو ردعمل بھی وہاں بھرپور ہوتا ہے، ہمارے یہاں کی طرح سے نہیں، کہ لوگ سال خوردہ چیزوں کو برا کہنے سے ازراہ مروت، اور تکلفاً، گریز کرتے ہیں۔

گذشتہ پچاس ساٹھ برس کی مغربی فکری تاریخ کے بڑے ناموں میں جن لوگوں اور جن کتابوں کا تذکرہ سرفہرست نہیں تو کہیں بہت اوپر ضرور ہوگا، ان میں کلود لیوی اسٹراؤس Claude Levi-Strauss اور اس کی حسب ذیل کتابیں قابل ذکر ہیں:

(۱) Structural Anthropology

(۲) Totemism

(۳) The Savage Mind

لیوی اسٹراؤس کا کہنا تھا کہ اس کے فکری سرچشمے مارکس کی فکر سے نکلے ہیں۔ لیکن اپنے افکار میں اس نے مارکسیت کو سیاسی عمل کے لیے منہاج کے طور پر نہیں، بلکہ سماج کے مطالعے کے لیے ایک سائنسی بنیاد کے طور پر استعمال کیا۔ فرانسیسی سماجیاتی افکار، خاص کر ایمیل درک ہائم (۱۸۵۸ تا ۱۹۱۷) Emile Durkheim (اصل تلفظ ''درکم'' [اول مضموم، سوم مکسور] ہے، لیکن انگریزی میں ''درک ہائم'' [اول مضموم، ہمزہ مکسور] ہی رائج ہے) کے خیالات، اور بشریات (Anthropology) کے میدان میں اپنے عملی مطالعات کی روشنی میں لیوی اسٹراؤس نے بخیال خود مارکس کی مدد سے نتیجہ برآمد کیا کہ انسانی سماج، وہ جہاں بھی ہوں اور جیسے بھی ہوں، ایسے ڈھانچے ہیں جن کے مختلف اجزا کا آپسی تعلق کم و بیش ہمیشہ ایک ہی سا ہوتا ہے، اور اس میں غیر ضروری تغیر نہیں ہوتا۔ ان کا ارتقا کسی عقلی تاریخی بنیاد پر نہیں ہوتا، بلکہ ہر سماج کے اپنے اصول ہوتے ہیں، وہ اپنے طور پر خود مختار ہوتے ہیں۔ پھر یہ کہ ان اصولوں، اور سماج کے ڈھانچے کے مختلف عناصر، میں طبقے یعنی Class کی کوئی خاص حیثیت نہیں ہوتی۔ سماج کے مختلف عناصر اور ان کے طور طریقوں کے ارتقا پر یہ بات زیادہ اثر انداز نہیں ہوتی کہ کون کس طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ (مثال کے طور پر، اولاد اور وراثت کے اصول تمام طبقوں میں کم وبیش یکساں ہیں۔)

ادب کے طالب علم کے لیے لیوی اسٹراؤس نے یہ بصیرت فراہم کی کہ اگر سماج کے تمام عوامل اور مظاہر کسی وضع (Structure) کا حصہ ہیں، اور ہر مظہر خود ایک چھوٹی سی وضع (Structure) ہوتا ہے، اور ان کا ارتقا کسی عقلی/تاریخی اصول کے تحت نہیں، بلکہ اپنی ہی منطق کے زیر اثر ہوتا ہے، اور اس کے اصول اپنی جگہ پر خود مختار و خود کفیل ہیں، تو ادب کے بھی مطالعات کو کیوں نہ اس نہج پر قائم کیا جائے کہ ادب ایک وضع ہے، جس کے اپنے طور طریقے ہیں، اور جس کے مختلف اصناف کو ہم اسی طرح الگ الگ، لیکن مربوط طریقے سے دیکھ سکتے ہیں جس طرح ہر سماج کے عناصر و مظاہر کو دیکھتے ہیں۔ لیوی اسٹراؤس نے ایڈیپس (Oedipus) کے اسطور کو اس نقطۂ نظر سے نہیں دیکھا کہ اس میں واقعات کی ترتیب کیا ہے۔ اس نے یہ سوال پوچھا کہ جو واقعات یہاں بیان ہوئے ہیں، ان کی تہہ میں Pattern کیا ہے (یعنی کس قماش کے تابع ہیں؟) اور یہی قماش ان کو معنی عطا کرتی ہے۔ علیٰ ہذا القیاس، متن کے مطالعے میں لسانی، اور غیر لسانی قماشوں کی اہمیت ہے، نہ کہ سطح پر بیان کیے گئے

معاملات کی۔ اس طرح لیوی اسٹراؤس نے سوسیور (Frdinand de Saussure) کی وضعیاتی لسانیات سے جو نکتہ لیا تھا، اسے اس نے کئی گنا قوت مند بنا کر ادبی تنقید کو دے دیا۔ غیر لسانی تماشوں کی اہمیت کو دریافت کرنے کی ہی وجہ سے وضعیات کے سب سے زیادہ قیمتی کارنامے بیانیات (Narratology) کے میدان میں نظر آتے ہیں۔ شاعری اور دیگر اصناف میں وضعیاتی فکر بعض عمومی بصیرتیں ضرور عطا کرتی ہے، لیکن اس سے آگے نہیں جاتی۔

یہ سب تو ٹھیک رہا، لیکن لیوی اسٹراؤس کی اہم کتابوں کی اشاعت کے دس ہی پندرہ برس کے اندر بعض پریشان کن سوال اٹھے، اور اب تک ان کا حل نہیں مل سکا ہے۔ لوگوں نے پوچھا کہ اگر سماج ایک طرح سے خود کار اور کم و بیش مستقل عناصر (اور ان عناصر کے درمیان کم و بیش مستقل طرز روابط) کا نام ہے، تو پھر انسان کی ''وجودی ذمہ داریاں'' (existential responsibilities) کیا ہیں؟ اگر سماجوں میں تبدیلیاں کسی عقلی تاریخی قاعدے کے مطابق نہیں ہوتیں، تو ان کے بارے میں کوئی پیشین گوئی نہیں کی جا سکتی (کہ اگر یوں کیا جائے تو فلاں نتیجہ حاصل ہوگا، اور اگر کوئی اور طریق عمل اختیار کیا جائے تو فلاں نتیجہ برآمد ہوگا) تو پھر ایسی صورت میں انسان کے لیے عمل کی گنجائش ہی کہاں رہ جاتی ہے؟ بلکہ ایک طرح دیکھیے تو لیوی اسٹراؤس کے بیان کردہ منظر نامے میں انسان عضو معطل بن کر رہ جاتا ہے۔ لیوی اسٹراؤس یہ بات ۱۹۵۵ ہی میں کہہ چکا تھا: ''دنیا کا آغاز نوع انسان کے بغیر ہوا، اور اس کا انجام بھی نوع انسان کے بغیر ہوگا۔'' ۱۹۵۵ میں تو یہ بات لوگوں کے سروں پر سے گذر گئی تھی، لیکن آج چار دہائیاں گذر جانے پر، علوم انسانی کو دوبارہ مرکزی جگہ دلانے کی کوششوں کے سیاق وسباق میں یہ سوال بہت معنی خیز ہو جاتا ہے کہ اگر انسان ہی غیرضروری ہے تو پھر دنیا میں بچتا کیا ہے؟

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ مغرب میں رائج گذشتہ چھ دہائیوں کے دو بڑے فلسفوں، یعنی مارکسیت، اور وضعیاتی بشریات، (اور ان سے متخرج شعریات) کے ڈھانچے تاریخ کے مزبلے کا حصہ بن چکے ہیں، لیکن بڑی عمارتوں کے گرنے کے بعد چھوٹوں کی بن آتی ہے، اور ڈیڑھ اینٹ کے بیوپاریوں کا بازار گرم ہو جاتا ہے۔ فرینک کرموڈ نے اسی سیاق و سباق میں کہا تھا کہ تنقیدی کتاب کی عمر زیادہ نہیں ہوتی، اور ہو بھی نہیں سکتی۔

ایسی صورت حال میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ پچیس تیس سال (''شعر، غیر شعر اور نثر

"پہلی بار ۱۹۷۳ میں چھپی تھی) بعد بھی اگر کسی تحریر کی ضرورت اور تازگی برقرار رہے تو اسے اس تحریر کی خوش نصیبی سمجھنا چاہیے۔ اس کا مطلب شاید یہ بھی ہے کہ وہ تنقیدی تحریریں جو بنیادی مباحث کو چھیڑتی ہیں، اور ان سے ادبی (نہ کہ صحافیانہ) معاملہ کرتی ہیں، ان کے بامعنی رہنے کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ ہماری تنقید کا میدان ابھی اس طرح، اور اتنا، گرد آلود نہیں ہوا ہے جتنا ہم امریکہ میں دیکھتے ہیں۔ انگلستان میں ایک زمانے میں بڑا غلغلہ اٹھا تھا (۱۹۸۰) جب کیمبرج یونیورسٹی نے کالن میک کیب (Colin McCabe) نامی ایک لکچرر کو مستقل نوکری اس لیے نہ دی کہ وہ وضعیات اور مابعد وضعیات کے اصولوں کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کرتا تھا۔ اس کی یہ بات بھی مورد اعتراض ٹھہری کہ اس کا تعلق مابعد وضعیات کے نفسیاتی + مارکسی دبستان سے ہے، اور فرونڈ کے جدید فرانسیسی مفسر ژاک لاکاں Jacques Lacan کا بھی اس پر اثر ہے۔ مشہور ادبی اخبار Times Literary Supplement نے اس پر ایک پورا نمبر نکالا، اور میک کیب کے معاملے کے ساتھ ساتھ وضعیات وغیرہ پر بھی تفصیلی مضمون شائع کیے۔ لیکن وہاں اب ان باتوں کا چرچا کم ہو گیا ہے، اور میک کیب کا تو شاید نام بھی اب کوئی نہیں جانتا۔

امریکہ میں البتہ ۱۹۶۵ سے ۱۹۷۵ تک مختلف افکار کے پروردہ کئی طرح کے "اصول"، یا "مکتب فکر" نظر آتے ہیں۔ فرانسیسی افکار کی مرکزی، مسلم القوت یعنی Hegemonic حیثیت ختم ہو چکی ہے، لیکن ان کے جانشین اور ورثا، جو ان کے منکر بھی ہیں، اور مقلد بھی، یونیورسٹیوں کے مختلف شعبوں (خاص کر انگریزی) میں کثرت سے نظر آتے ہیں۔ یہ لوگ اپنی اصل سے بہت دور جا چکے ہیں۔ مثلاً تانیثیت (Feminism) کے بارے میں عام خیال تھا کہ مارکسیت میں اس کے لیے گنجائش نہیں ہو سکتی۔ لیکن اب مارکسی تانیثیت تو ذرا پرانی بات ہو چلی ہے۔اس کے ساتھ ساتھ، یا اس کے بجائے، ہم تانیثی نظریۂ تحریر، تانیثی نظریۂ قرأت، سیاہ فام (بلکہ یوں کہیں کہ Woman of color یعنی غیر سفید عورت) کی تانیثیت، ہم جنس عورت Lesbian کی تانیثیت، اور ایک بالکل نئی چیز، رحم مرکوز تانیثیت (Gynocentric Feminism) وغیرہ کا تذکرہ سنتے ہیں۔

اگرچہ لاتشکیل (Deconstruction) کا منطقی نتیجہ یہ ہونا چاہیے تھا کہ حقیقت اور معنی پر گفتگو بالکل بند ہو جاتی (کیونکہ جب معنی اور حقیقت بے وجود ہیں تو ان کے بارے

میں بات کرنا نہ کرنا برابر ہے)، لیکن انسان کے ذہن کو معنی سے کچھ ایسا شغف ہے کہ وہ اپنے کلام کو بے معنی نہیں کہہ سکتا۔ اور جب اپنا کلام بے معنی نہیں تو پھر دوسرے کے کلام میں معنی بہرحال ممکن ہوں گے۔ اس طرح، لاتشکیل پر یقین رکھنے والے بھی بامعنی ہونے پر خود کو مجبور پانے لگے۔ نتیجے کے طور پر تنقید کو بعض بڑے تضادات سے گذرنا پڑا۔ جن مفکروں نے ''حق'' یا ''حقیقت'' کو محض خارجی، تاریخی، یا سیاسی قوتوں کی تشکیل قرار دیا تھا، اپنے تصورات پر نظر ثانی کرنی پڑی۔

فوکو (Michel Foucault) کے بارے میں خاص طور پر، اور مابعد وضعیاتی فکر کے بارے میں عام طور پر یہ کہا گیا ہے کہ وہ عدمیت پرست (nihilistic) ہے۔ فوکوئی تصورات کے بارے میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ وہ لاقانونیت پرست (anarchistic)، غیر بشر دوست، اور منفیت آلودہ ہیں۔ جے۔پی۔مرکیور (J.P.Merquior) ''فوکو'' نامی اپنی کتاب (مطبوعہ ۱۹۸۵) میں لکھتا ہے کہ فوکو کے یہاں ''لا قانونیت (neo-anarchism) کے دونوں بنیادی پہلو، یعنی منفیت (negativism) اور غیر عقلیت (irrationalism) بیش از بیش کارفرما ہیں۔'' کتاب کے آخر میں وہ لیو اسٹراؤس Leo Strauss کا قول نقل کرتا ہے کہ اس زمانے میں عقل کا انداز کچھ ایسا ہے کہ آپ جتنے بڑھ چڑھ کر استدلال پرست ہوں، اتنا ہی زیادہ آپ اپنے عدمیت پرست بن جانے کا امکان پیدا کرتے ہیں۔ اس کی مراد یہ تھی کہ خالی خولی منطق سے کچھ نہیں ہوتا، انسان دوستی کے بغیر منطق میں کوئی گرمی نہیں، انصاف کی روح نہیں۔ مرکیور نے اسٹراؤس کا قول نقل کر کے لکھا ہے کہ فوکو نے مگر دنیا کو دکھادیا کہ عقل و استدلال (Reason) کو راہ دیے بغیر بھی آپ عدمیت پرست ہو سکتے ہیں!

یہ سب تو ہوا، لیکن واقعہ یہ ہے کہ اپنے آخری افکار میں فوکو کچھ بدلا ہوا سا معلوم ہونے لگا تھا۔ فوکو کی موت (۱۹۸۴) کے کچھ بعد برکلی یونیورسٹی میں ایک اخبار کا ایک خاص نمبر نکلا۔ اس میں فوکو کے آخری زمانے کے تصورات سے بحث تھی۔ کہا گیا تھا کہ یہ باتیں وہ ہیں جن کی طرف فوکو کا ذہن آخری دنوں میں گامزن تھا۔ ان خیالات میں بنیادی بات یہ تھی کہ انسان، اصلاً صاحب ضمیر وجود ہے، اور اس لیے دنیا میں انصاف اور ایمان داری کی گنجائش ہے۔ لہٰذا تمام انسانی کلام Discourse لازمی طور پر صاحب اقتدار طبقے کے مفاد کے لیے نہیں ہوتا۔ لہٰذا ایسی سچائیاں ہو سکتی ہیں جو محض سچائیاں ہوں، ان سے کسی خاص طبقے کا

ظاہر ہے کہ فوکو کے زیر اثر ادب اور تاریخ کا تجزیہ کرنے والوں کے لیے یہ اچھی خبر نہ تھی، کیونکہ اس بات کو ملحوظ رکھیں تو بہت سے بنے بنائے مفروضے ٹوٹ سکتے تھے۔ فوکو کے متبع ادبی نقاروں کے لیے کس فن پارے کا تجزیہ اس کے فنی خصائص کو بیان کرنے کے لیے نہیں لکھا جاتا تھا۔ ان کے خیال میں، ادبی متن کا تجزیہ اس طرح کرنا چاہیے کہ اقتداری ڈھانچے (power structure) اور ادیب کے درمیان سرد جنگ کی صورت حال پوری طرح نمایاں ہو سکے۔ ان کا عقیدہ تھا کہ ہر ''سچا'' ادیب اپنے وقت کے اقتداری ڈھانچے کو اندر سے نقصان پہنچانے، یا subvert کرنے یا اس سے اپنی برأت کا اظہار کرتا تھا۔ یہ اس لیے کہ ہر اقتداری ڈھانچا بے ضمیر ہوتا ہے، اور اپنے ہی مفاد کے لیے کام کرتا ہے۔

فوکو کے تازہ خیالات کی روشنی میں، مثلاً، اب وہ مفروضہ خطر میں تھا جس کی بنیاد پر نئی تاریخیت والے آسانی سے حکم لگا دیتے تھے کہ (مثلاً) شیکسپیئر اپنے تمام ڈراموں میں اپنے زمانے کے اقتداری ڈھانچے (power structure) کو اندر ہی اندر سے منہدم کرتا چلتا تھا، اور اس طرح اپنی ''انقلابی'' حیثیت قائم اور ثابت کرتا تھا۔ لیکن اگر انسانوں میں ضمیر کی قوت موجود ہے، اور وہ قوت اپنی جگہ خود مختار ہے، انسانی نظام سیاست و قوت کی تابع یا پیدا کردہ نہیں، تو پھر یہ فرض کرنا ضروری ہے کہ شیکسپیئر لازماً ان کا مخالف رہا ہوگا۔ اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ طاقت کے کھیل میں وہ صاحب اقتدار طبقے کا ساتھی، یا معاون رہا ہو۔

شیکسپیئر کے ''روایتی'' نقادوں کو تو یہ بات پہلے سے معلوم تھی، کہ ''تاریخی ڈراموں'' (History Plays)، مثال کے طور پر Henry V میں شیکسپیئر (یا اگر خود شیکسپیئر نہیں تو اس کا پورا ڈراما) سامراج وادی نظر آتا ہے۔ اور رچرڈ سوئم، Richard III، میک بتھ Macbeth جیسے المیوں میں بھی اس بات پر اصرار ملتا ہے کہ پہلے سے قائم شدہ شاہی/سیاسی نظام کو درہم برہم کرنا ٹھیک نہیں۔ لیکن جب ''نئے زمانے'' کے نقادوں کو پتہ لگا کہ ideology (جس کے معنی عام طور پر ''بائیں بازو کے انقلابی افکار'' لیے گئے) کے بغیر ادب، ادب ہی نہیں ہوتا، تو انھوں نے شیکسپیئر کو بھی اپنی طرح کی ideology کا حامل بنانے کی کوشش کی۔ آئیڈیالوجی یعنی فکریات کی وکالت کرنے والے یہ بھول گئے کہ شیکسپیئر، اور انسانی زندگی، دونوں ہی اتنی بسیط اور پیچیدہ حقیقتیں ہیں کہ انھیں کسی چوکھٹے میں فٹ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ دنیا کو دو آسان

حصوں میں بانٹنا بہرحال لازم نہیں۔ یہ بھی دیکھا گیا کہ ضمیر کو معرض بحث میں لائے بغیر بھی فوکو کے بنائے ہوئے اصول بہت سے تاریخی ادوار اور جغرافیائی خطوں پر صادق نہیں آتے۔ اس آخری نکتے کی تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو فریڈرک کروز (Frederick Crewes) کا مضمون، مشمولہ The Emperor Redressed مرتبہ ایڈنس ڈوائٹ Dwight Eddins، یہ کتاب ۱۹۹۵ میں Alabama University Press سے شائع ہوئی ہے۔

جب فوکو کے تصورات میں تبدیلی کے باعث اس قسم کے اندھا دھند سیاسی تجزیے کی گنجائش نہ رہی جو نئی تاریخیت کے کٹر ماننے والوں نے روا رکھی تھی تو ان کو بھی اپنا موقف تھوڑا بہت تبدیل کرنا پڑا۔ اقتداری ڈھانچے کی تعریف کو پھیلا کر کے (یا محدود کر کے) اسے مرد ذات، یا سفید فام اقوام، کا اجارہ کہا گیا۔ یا یہ فرض کیا گیا کہ سماج کا مظلوم طبقہ تو دراصل (مثلاً) عورتوں کا ہے، یا تیسری دنیا کے لوگوں کا ہے۔ ورنہ پھر وہ ملک تو ہیں ہی جو نوآبادیاتی نظام کے تحت تھے۔ اب تنقید کا معیار یہ ٹھہرا کہ وہ شیکسپئر ہو یا بالزاک، پہلے یہ دیکھنا ہے کہ اس کی پوزیشن اس طبقے کے بارے میں کیا ہے جسے ہم فی الحال مظلوم قرار دے رہے ہیں، اور اس طبقے کے بارے میں کیا ہے جسے آج کے خیالات کی روشنی میں ہم صاحب اقتدار قرار دے رہے ہیں۔ پھر ایک تصور یہ سامنے آیا کہ اصل اقتدار تو سماجی اقتدار ہے۔ اس کے بارے میں ادیب کا رویہ جاننا ضروری ہے، وغیرہ۔

ظاہر ہے کہ یہ سب اصول اور مقدمات کسی نہ کسی جگہ، کسی مخصوص متن پر، یقیناً جاری کیے جا سکتے ہیں۔ مثلاً جوزف کانریڈ (Joseph Conrad) کا ناولٹ (یا طویل مختصر افسانہ) Heart of Darkness یقیناً تیسری دنیا، نسل پرستی، نوآبادیاتی نظام، وغیرہ کے بارے میں اس طرح کے سوال اٹھانے پر ہمیں مجبور کرتا ہے جو ''نئی تاریخیت'' والوں کو بہت عزیز ہیں۔ لیکن یہ سوالات کیٹس کی نظم The Eve of St. Agnes کے بارے میں بالکل مضحکہ خیز ہوں گے۔ اور نہ ہی ان سے ہمیں اقبال کی نظم ''ذوق و شوق'' یا سودا کا کوئی قصیدہ، یا میر کی کوئی غزل، پڑھنے میں کچھ مدد مل سکتی ہے۔

ان حالات کو دیکھتے ہوئے یہ بات لائق تعجب نہیں کہ مائیکل میسن Michael Mason جیسے جید نقاد نے نئی تاریخیت کے بارے میں کہا ہے کہ یہ ''اپنے کو معطل اور اپاہج بنالینے کے کام کو دانش ورانہ کارگزاری'' (self disablement as an intellectual enterprise) کے طور

پر اختیار کرتی ہے۔ اور فرینک کرموڈ (Frank Kermode) نئی تاریخیت کو ''بے جان'' (lifeless) اور ''سماجی طریقہ ہائے عمل کے ایسے بیلے رقص'' سے تعبیر کرتا ہے ''جو خون سے عاری ہے''۔ اس کے اصل الفاظ ہیں: Bloodless ballet of social practices (ملحوظ رہے کہ فرینک کرموڈ کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ تنقید کے تمام جدید و قدیم رجحانات کا ماہر ہے)۔

مزید مشکل تب آ پڑتی ہے جب نقاد ان خیالات کو، جو بظاہر بڑے دلکش، لیکن بنیادی حیثیت میں غیر ادبی ہیں، اور جو کسی فن پارے کی ادبی یا فنی قدر وقیمت کے بارے میں ہمیں کچھ نہیں بتاتے، ہر تحریر، یا ہر ادب پارے کے لیے صحیح سمجھنے لگتا ہے، اور ان کی روشنی میں ادب کے متعلق عمومی بیانات جاری کرنے لگتا ہے۔ فوکو کی سمجھ میں جو آیا، اس نے لکھا۔ اس کی باتیں بہت سے لوگوں کے دل کو لگیں۔ یہ معاملہ الگ ہے کہ فوکو، یا اس کی طرح کے اور لوگ، جو سامنے کی بات کو گھما پھرا کر، یا اسے سنسنی خیز اور محیط الارضی بنا کر پیش کرتے تھے، اس قدر مقبول کیوں ہوئے۔ لیکن یہ کیا ضروری ہے کہ ان کی ہر بات کو، ہمیشہ، ہر جگہ، اور ہر صورت حال کے لیے درست مان لیا جائے؟

فوکو کے افکار کے ساتھ دوسرا مسئلہ یہ آپڑا کہ اس نے اپنی آخری تحریروں میں فاعل یعنی Subject کو غیر معمولی اہمیت دینا شروع کی۔ اور اس سے بڑھ کر یہ کہ اس نے اخلاقیات (Ethics) اور حسن عمل یعنی morality کے معاملات پر بھی گفتگو آغاز کی۔ فرانسیسی سماجی اور فلسفیانہ مورخ فرانسوا داسہ Francois Dosse کی وسیع و عریض دو جلدی تاریخ وضعیات، جو فرانسیسی میں ۱۹۹۲ میں شائع ہوئی تھی، اب انگریزی میں بھی دو جلدوں میں History of Structuralism کے عنوان سے ترجمہ ہو گئی ہے۔ اس کے ایک باب ہی کا عنوان ہے: ''فاعل؛ یا فرونشاندہ کی واپسی'' (The Subject; or the Return of the Repressed) داسہ کا کہنا ہے کہ سماجی علوم کی درگاہ سے فاعل کو نکالا مل چکا تھا۔ اس کی ایک وجہ ماہرین لسانیات کی یہ آرزو تھی کہ لسانیات کو بحیثیت علم (Science) مضبوط سے مضبوط تر بنیادوں پر قائم کیا جائے۔ اس آرزو اور اس کی ناکامی کی تفصیل ٹامس پاول Thomas Pavel کی کتاب The Feud of Language: A History of Structuralist Thought میں ملاحظہ ہو۔ ماہرین لسانیات اپنے فن کو سائنس قرار دلوانے کے لیے اس باعث بے چین تھے

کہ سائنس میں فاعل ہو ہی نہیں سکتا۔ وہاں صرف قوانین اور اصول ہوتے ہیں، جو اپنی نوعیت میں ہر شے سے بے نیاز ہوتے ہیں۔ داسہ (Francois Dosse) کا کہنا ہے کہ ستر کی دہائی میں خود لسانیات کو فاعل کی طرف لوٹنا پڑا، تو سماجی علوم بھی اس کے پیچھے پیچھے ہو لیے۔

فاعل اور اخلاقیات کی واپسی کا نتیجہ یہ ہوا کہ فوکو جیسے مفکروں کو آہستہ آہستہ اپنے موقف بدلنے پڑے۔ اور یہ بھی ہوا کہ فوکو وغیرہ کی تبدیلی افکار نے فاعل اور اخلاقیات کی واپسی کے لیے راستے ہموار کیے۔ فوکو کے تازہ خیالات اس کے شاگردوں کے ذریعہ فرانس میں پھیلنے لگے۔ اس کے دوست پول وین Paul Veyne کا کہنا ہے کہ "اخلاقیات پر اس [فوکو] کی آخری کتابیں مسیحی اور رواقی (Stoic) معنی میں روحانی کارگذاریاں تھیں۔" اپنی آخری کتاب Le Souci de Soi (وجود [خودی] کی الجھنیں) میں فوکو نے لکھا:

> "میرا خیال ہے کہ ہمیں فاعل، یا فاعلیا نے (subjectivization) کے بحران کا خیال کرنا چاہیے۔ کوئی فرد کس طرح خود کو اپنے بیوہار کا، اخلاق اور حسن عمل رکھنے والا فاعل بنا سکتا ہے؟ اس راہ میں مشکلیں ہیں، ان پر غور کرنا چاہیے۔ اور یہ سوچنا چاہیے کہ کوئی فاعل کس طرح خود کو قواعد و ضوابط کا پابند بنا سکتا ہے۔ اور ان قواعد کا خود پر اطلاق کر کے اپنی ہستی کو معنی بخش سکتا ہے۔"
>
> (اقتباس از "تاریخ وضعیات" مصنفہ فرانسو داسہ)

ظاہر ہے کہ اخلاق، اور ضمیر، کی طرف یہ واپسی ان لوگوں کے لیے بڑی الجھن پیدا کر گئی جو فوکو کے اتباع میں اب تک یہ سمجھے بیٹھے تھے کہ جب کوئی فاعل، کوئی مرکز، ہے ہی نہیں، تو پھر انسان، معنی، حقیقت، سب بے وجود ہو جاتے ہیں۔ لیکن اہل دانش کے لیے یہ ضروری کب تھا کہ وہ فکر کی ہر کروٹ کو محیط الارضی یعنی global اور میزانیاتی یعنی totalising مان کر اپنی تنقید کے اونٹ کو بھی اسی کروٹ بٹھاتے؟

دریدا (Jacques Derrida) کی مثال فوکو سے بھی زیادہ دل چسپ ہے۔ دریدا نے ہمیشہ کہا کہ زبان سے مفر نہیں، اس کے لاتشکیل سے مفر نہیں۔ قانون بھی لسانی متن ہے، اور اسے لاتشکیل سے گذارا جا سکتا ہے۔ جب پوچھا گیا کہ اصولی، آدرشی اعتبار سے ہر ملک کے

متقنن انصاف اور حق کو مدنظر رکھتے ہیں، تو کیا قانون کی لاتشکیل سے یہ نتیجہ نہ نکلے گا کہ وہ دراصل ناحق اور ناانصافی پر مبنی ہے؟ دریدا نے کہا، کیوں نہیں؟ قانون کا مسئلہ یہ ہے کہ اس اساس اقتدار (authority) پر ہے، لہٰذا وہ ''تشدد'' (violence) پر انحصار کرتا ہے۔ سیاسی اور اقتصادی قوتیں قانون سازی کے عمل، اور خود قوانین پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ ہر قانون کو لکھ کر جاری کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ اس لیے ملک ملک میں مختلف قوانین ہوتے ہیں، ان کی تعبیر ملک ملک میں مختلف ہوتی ہے۔ کوئی کائناتی قانون، یا ایسا قانون، جو ہر جگہ سچا ہو، وجود نہیں رکھتا۔ جو قانون اس وقت موجود ہیں، ان میں وہی علتیں ہیں جو کسی متن میں ہو سکتی ہیں۔

جیسا کہ نیویارک یونیورسٹی، اور پرنسٹن یونیورسٹی میں سیاسیات کے پروفیسر مارک لیلا (Mark Lilla) کا کہنا ہے، قانون کے بارے میں دریدا کے مندرجہ بالا خیالات میں ذرا مبالغہ ہے، لیکن بات کوئی نئی نہیں ہے۔ لیلا کا قول ہے کہ قانون کی نوعیت کے بارے میں یہ سوالات (کہ قانون کی اصل بنیاد وجوب پر ہے یا امکان پر؟) یونانیوں کے زمانے سے پوچھے جاتے رہے ہیں۔ لیکن فلسفۂ قانون، اور مذہب کے میدان میں مغربی مفکروں کے یہاں (اور سچ پوچھیے تو مشرقیوں کے یہاں بھی) بحث کا ایک پہلو یہ بھی تھا کہ کیا کوئی بلند تر قانون، یا حق، ہے، جس کے معیار یا اصولوں کی روشنی میں ہم اقوام عالم کے بنائے ہوئے قوانین کے بارے میں پوچھ سکیں کہ ان کی بنیاد کس شے پر ہے؟ عقل پر، یا ''قانون فطرت'' پر، یا ''آسمانی ہدایت'' پر؟ لہٰذا انسانی قانون بذات خود رسومیاتی شے کیوں نہ ہو، لیکن اس کے اوپر بھی ایک قانون متصور کیا جانا چاہیے، یا متصور ہو سکتا ہے۔

مغرب میں جن لوگوں نے دریدا کے زیر اثر متن اور معنی کے بارے میں دور رس اور محیط الارضی فیصلے کیے تھے، ان لوگوں کے یہاں بھی ایک زبردست لمحۂ فکریہ آنا تھا، اور وہ آیا۔ ۱۹۸۹ میں دریدا نے نیویارک میں منعقد ایک سیمینار میں شرکت کی۔ سیمینار کا موضوع تھا: ''لاتشکیل اور انصاف''۔ دریدا کا مقالہ ۱۹۹۲ میں Deconstruction and the Possibility of Justice نامی کتاب (مرتبہ ڈروسیلا کارنیل (Drusilla Cornell)، اور دوسرے) میں رٹلج (Routledge) سے شائع ہوا۔ اب دریدا کے مقالے کا مزید پھیلا ہوا متن اس کے ایک اور مضمون کے ساتھ فرانسیسی میں Force de Lois (انصاف کی طاقت) کے نام

سے منظر عام پر آیا ہے۔ (ملحوظ رہے کہ فرانسیسی میں force کے معنی ''تشدد'' بھی ہوتے ہیں)۔ اس میں دریدا نے انصاف کے بارے میں عجیب عجیب باتیں کہی ہیں جو اس کے قدیم موقف سے بالکل ہٹ کر ہیں۔

دریدا اب یہ کہتا ہے کہ ''انصاف کا تصور'' دراصل ''ناممکن کا تجربہ'' حاصل کرنے کی طرح ہے۔ یعنی وہ ایسی شے ہے جو ''قانون کے باہر اور قانون کے ماورا'' ہے۔ یہ ایسا تجربہ ہے جو تمام تجربات کے آگے اپنا وجود رکھتا ہے، لہٰذا اسے ملفوظ نہیں کر سکتے۔ اور اگر اسے ملفوظ نہیں کر سکتے تو اس کی لاتشکیل بھی نہیں ہو سکتی۔ اس کا صرف باطنی احساس کسی صوفیانہ، اسراری، یعنی mystic طریقے ہی سے ممکن ہے۔ دنیا میں انصاف ہے تو کہیں نہیں، لیکن انصاف کا ''ایک لامتناہی تصور'' یعنی an infinite idea of justice ضرور اپنا وجود رکھتا ہے۔ اگر لاتشکیل کسی ادارے، یا قانون، کے اس دعوے کو معرض سوال میں لاتی ہے کہ وہ مطلق انصاف کی تجسیم ہے کہ نہیں، تو وہ یہ سوال مطلق انصاف ہی کے نام پر اٹھاتی ہے۔ ان تمام باتوں پر مفصل گفتگو کے لیے مارک لیلا کا مضمون ملاحظہ ہو جو New York Review of Books مورخہ ۲۵ جون ۱۹۹۸ میں شائع ہوا ہے۔

ان معاملات کی روشنی میں یہ نتیجہ ناگزیر ہو جاتا ہے کہ ''معنی'' اور ''حقیقت'' کے مکمل بطلان کی صورت اب ان فلسفیوں کے یہاں بھی نہیں رہ گئی جو اپنی فکری زندگی کے آغاز میں ''عدم معنی'' کے سوا کسی شے کا وجود تسلیم نہ کرتے تھے۔ ان کے متبعین کے لیے اب ضروری ہو گیا کہ متن کے غیر قائم، اور معنی کے ناموجود، یا ''زیر التوا'' ہونے کے بارے میں اپنے خیالات پر نظر ثانی کریں۔ دریدا کے ان نئے تصورات کی بنا پر جو انتشار مغربی دانش میں پیدا ہو رہا ہے، اس کی مثال خود دریدا کا یہ قول ہے کہ ''یساری شخص'' (a man of the left) ہونے کی حیثیت سے اسے یہ ''امید'' ہے کہ ''لاتشکیل کے کچھ عناصر (elements) کے ذریعہ امریکہ میں بائیں بازو کو سیاسی فکر ملے گی، یا یہ فکر اس میں دوبارہ پیدا ہوگی، ان مواقف (positions) کے بارے میں، جو محض درسیاتی اور کتابی نہیں ہیں۔''

یعنی دریدا کو امید ہے کہ اب امریکہ جیسے سرمایہ دار ملک میں عملی یساری فکر زور و شور سے گرم عمل ہوگی، اور پاسباں مل گئے کعبے کو صنم خانے سے والی صورت پیدا ہوگی۔ شاید اسی لیے دریدا اب فرانس کو چھوڑ کر زیادہ تر امریکہ میں رہنے، اور وہاں کی مختلف یونیورسٹیوں میں

پڑھانے لگا ہے۔(لیکن افسوس کہ وہاں اب معاملہ دگرگوں ہے اور وہاں کی سیاست بیش از بیش یمینی ہوئی جا رہی ہے۔معنی کو معطل یا منسوخ کریں تو ایسے ہی نتائج نکلیں گے کہ تیرے معنی منسوخ اور میرے معنی رائج۔)

مارکس کے زیر اثر سماجی اور سیاسی مطالعات میں تاریخ کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہوئی تھی۔ اول تو یہ کہ مارکس کے نزدیک تاریخ ایک خود کار قوت تھی۔ اس کی اپنی منطق تھی، اور اس منطق کی رو سے انسانی کائنات اور معاملات میں تبدیلیاں آتی تھیں۔ دوسری بات یہ کہ اگرچہ تاریخ کسی کی تابع نہیں ہے، لیکن چونکہ یہ اپنی منطق کے مطابق انسانی زندگی میں تصرفات کرتی ہے، لہٰذا وہی لوگ صحیح معنی میں انقلابی ہیں جو تاریخ کی منطق کو پہچانیں، اور تاریخ کے ذریعہ عمل میں آئی ہوئی تبدیلیوں کا خیر مقدم کریں۔ اور خیر مقدم ہی نہ کریں، بلکہ ان تبدیلیوں کے وجود میں آنے کی رفتار کو تیز تر کرنے کے لیے سرگرم عمل ہوں۔ تیسری بات یہ کہ چونکہ انسانی دنیا ایک طرح سے تاریخ کی تابع ہے، اور اس کی پروردہ ہے، لہٰذا کسی تحریر کے وہی معنی درست ٹھہریں گے جو تاریخ کے جدلیاتی عمل کی روشنی میں مرتب کیے جائیں۔ اور آخری بات یہ کہ تاریخ چونکہ عبارت ہے تبدیلی سے، اس لیے تبدیلی ایک فطری اور ناگزیر عمل ہے۔

اس نظریے میں عقل اور منطق کے لحاظ سے کتنے سقم ہیں، اس پر بحث فی الحال مقصود نہیں۔ اس وقت صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ ''جدید کے بعد کیا؟'' کے جو جوابات بعض حلقوں میں ڈھونڈے گئے ہیں، ان کے پیچھے یہی خیال کارفرما ہے کہ ''تاریخ میں تبدیلی ہوتی ہی رہتی ہے۔'' لیکن آج کے سب سے بڑے مارکسی نقاد ٹیری ایگلٹن (Terry Eagleton) کو پڑھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ میں جتنی اہمیت تبدیلی کی ہے، اس سے زیادہ اہمیت تسلسل کی ہے۔ اپنے ایک مضمون مطبوعہ لندن ریویو آف بکس LondonReview of Books مورخہ ١٦ اپریل ١٩٩٨ میں وہ کہتا ہے کہ بنیادی تبدیلی پسند سیاسی لوگوں (political radicals) کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ اشیا تیزی سے بدلتی جاتی ہیں۔ ان کا مسئلہ تو یہ ہے کہ اشیا، مارکس کے بیان کردہ ''تاریخ کے کابوس'' (nightmare of history) میں محبوس معلوم ہوتی ہیں۔ ٹیری ایگلٹن نے فرانسس ملہرن (Fancis Mulhern) کا قول نقل کیا ہے کہ تاریخیت اور مابعد جدیدیت کا رجحان یہ ہے کہ تاریخ کو محض تبدیلی (change) میں محدود کر

دیا جائے، جب کہ ''تاریخ اپنے زیادہ تر حصے میں، اور فیصلہ کن طور پر، تسلسل بھی ہے'' ٹیری ایگلٹن نے ''ہر قیمت پر تبدیلی'' کے خواہش مند بعض رجحانات مثلاً ''مابعد جدیدیت'' کے بارے میں کہا ہے کہ وہ ''ناوجود'' (non-entity) ہیں اور یہ ناوجود بھی معنی اور ہستی سے اس قدر عاری ہے کہ آپ لاانتہا حد تک اس کی کھینچ تان کریں تو بھی اسے ''کوڑاکرکٹ'' (garbage) میں بدل جانے سے روک نہیں سکتے۔

تو جہاں یہ حالت ہو وہاں تنقید بے چاری کس کو منھ دکھاؤں، کس سے منھ چھپاؤں، کے گوگو میں گرفتار نہ ہو تو کیا کرے۔ اسی لیے جان بیلی (John Bailey) نے ابھی لکھا ہے کہ بھائی تنقید کا تو اب یہ حال ہو گیا ہے کہ وہ فیشن ایبل رہنے، اور with it کہلائے جاتے رہنے کے لیے کچھ بھی کر سکتی ہے۔

اسی انتشار کی ایک علامت یہ بھی ہے کہ امریکہ میں آج اکثر نقادوں کو اپنی کلاہ عالمانہ پر کسی نہ کسی طریقے سے یہ لکھوانا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہم ''سیاسی طور پر درست'' اور راہ راست پر، یعنی politically correct ہیں۔ کوئی شخص اچھا نقاد ہے کہ نہیں، اتنا اہم سوال نہیں رہ گیا ہے جتنا یہ سوال کہ نقاد نے کوئی ایسی رائے تو نہیں ظاہر کی جس سے کسی اقلیتی طبقے، کسی منحرف سماجی طبقے، کسی ''مظلوم طبقے''، وغیرہ، کے تہذیبی عقائد پر ضرب پڑتی ہو۔ مثال کے طور پر، اوتھیلو (Othello) ایک طرح سے خود مظلوم ہے، اور جب، خودکشی کرنے کے پہلے، اپنے بارے میں وہ کہتا ہے کہ میں نے ''عشق تو جی توڑ کر کیا، I) (loved not wisely, but too well، تو اس کے بارے میں ہماری ہمدردیاں دوچند ہو جاتی ہیں۔ مگر چند ہی لمحہ بعد وہ یہودیوں کے لیے ایک گالی نما فقرہ استعمال ہوتا ہے۔ کسی بھی منصف مزاج، یا روشن فکر روادار انسان کو پسند نہ آئے گا۔ اب ''سیاسی طور پر درست'' politically correct نقاد کے لیے ضروری ہے کہ یہ ثابت کرے کہ خود اوتھیلو، یا شیکسپیئر، یہودی مخالف (anti-semetic) خیالات کے نہ تھے، بلکہ وہ بھی ہماری طرح ''سیاسی طور پر درست'' لوگ تھے۔ اگر یہ ثابت کرنا غیر ممکن ہو تو پھر ہمارے لیے ضروری ہے کہ اس یہودی مخالف فقرے کا کوئی نرم سا جواز پیش کریں۔ اور اگر یہ بھی ممکن نہ ہو تو ہمیں چاہیے کہ ہم نشاۃ الثانیہ کے یورپ میں یہودی مخالف رجحانات کی مقبولیت پر لمبی چوڑی تقریر کر کے معاملے کو گول مول چھوڑ دیں۔

سنا ہے کہ پاکستان میں اسکولوں کالجوں میں پڑھائے جانے والے متون کا انتخاب اس نقطۂ نظر سے کیا جاتا ہے کہ متن، یا مصنف کے خیالات، میں کوئی ایسی بات تو نہیں جو خلاف شرع قرار دی جاسکے؟ (''شرع'' سے مراد ہے اسلامی شرع کی وہ تعبیر جسے پاکستان کے سرکاری علما کی تصدیق حاصل ہو۔) چنانچہ اقبال تک کے بعض متون پڑھانے پر وہاں پابندی ہے، کہ ان میں بیان کردہ خیالات ''اسلامی'' نقطۂ نگاہ سے مخدوش ہیں۔ سنا ہے وہاں ''ہندوستانی''، اور خاص کر ''غیر مسلم'' مصنف بھی اسی لیے نہیں پڑھائے جاتے کہ ان کے خیالات سے ''غیراسلام'' کی بو آ سکتی ہے۔ ایک مخصوص نقطۂ نظر سے یہ بات ہے تو بالکل ٹھیک، لیکن اس میں اور آج کے امریکہ میں رائج (politically correct) ادب کے تصور میں کچھ زیادہ فرق بھی نہیں۔

ہمارے یہاں، یعنی ہندوستان میں، اور اردو ادب میں سرحد کے دونوں طرف عام طور پر تنقید کا مطلع اتنا ابر آلود نہیں۔ ابھی ہندوستان میں ادب کے ادبی معیاروں ہی کی بات ہوتی ہے۔ اس پر اختلاف رائے ہو سکتا ہے کہ وہ ''ادبی معیار'' کیا، اور کہاں ہیں۔ لیکن ہم سب کا اس پر اتفاق ہے کہ ادب کی خوبی ادب ہی کے دائرے میں طے ہو سکتی ہے۔ یہ اتفاق رائے جدید اردو ادب کو جدیدیت کی دین ہے۔ وہ نوجوان ادیب بھی، جو خود کو جدیدیت سے آزاد قرار دیتے ہیں، یا وہ، جو چاہتے ہیں کہ ان کی شناخت الگ بنے اور حیثیت الگ سے متعین ہونے کی راہیں نکلیں، اور وہ بھی، جن کے خیال میں اب جدیدیت ازکار رفتہ ہو چکی ہے، اس بات پر اتفاق رکھتے ہیں کہ ادب کی دنیا میں غیر ادبی معیار رائج کرنا، ادب اور ادیب دونوں کے ساتھ غداری کرنا ہے۔ ہمیں اس اتفاق رائے کی دل و جان سے حفاظت کرنی چاہیے۔ یہ اگر ہمارے ہاتھ سے نکل گیا، یا ہم نے ذاتی یا قبیلہ جاتی مصلحتوں کے دباؤ میں آکر اس کی خاصیت میں غیر ادبی فلسفوں کی آمیزش کر دی، تو ہم بہت جلد پیچھے پھسل کر دوبارہ اس دور میں پہنچ جائیں گے جس میں ادیب سے توقع کی جاتی تھی کہ وہ سیاسی منیجروں، یا سرکاری مالکوں سے پوچھ کر، یا ان کے اشارے پر لب کھولے۔ اس زمانے کو گئے ہوئے بہت دن نہیں ہوئے ہیں، اور اس کی واپسی کچھ مشکل نہیں۔

بات یہ ہے کہ اگرچہ ادب سے کچھ ہوتا ہواتا نہیں، آڈن کا مشہور قول ہے کہ poetry makes nothing happen، لیکن کچھ تاریخی، کچھ ماقبل تاریخی وجوہ صاحب اقتدار

طبقے کو ہمیشہ مجبور کرتی رہی ہیں کہ ادیب کو آزاد نہ رکھیں، بلکہ اسے بھالو بنا کر سر بازار اس کا ناچ دیکھیں اور دکھائیں۔ اور ادیب بے چارہ بھی انسان ہے۔ دنیاوی منفعت اور جاہ کا اسے ذرا بھی چسکا لگ جائے تو پھر صاحب اقتدار طبقے کے ہاتھوں اپنے استحصال کا جواز وہ خود ہی فراہم کر لیتا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ بہت سے ادیب ایسے بھی ہوتے ہیں جنھیں اقتدار کے قریب رہنے، اور دنیاوی آسائشیں کمانے کی حرص شروع ہی سے ہوتی ہے۔ لہٰذا وہ خود اقتدار کی راہداریوں میں جوتیاں چٹخاتے پھرتے ہیں، اور ان لکھنے والوں کو بھی، جو ان کے حیطۂ اثر میں ہیں، اسی راہ پر لگانا چاہتے ہیں۔

آج وہ تمام تہذیبیں، جو چند دہائی پہلے تک نوآبادی کی حیثیت رکھتی تھیں، اور جنھیں سامراجی نظام کے دباؤ میں آکر اپنی تہذیبی اور تاریخی میراث پر سوالیہ نشان لگانا پڑا تھا، آزاد ہیں۔ وہ اپنا ذاتی، قومی، آزاد تشخص دریافت کرنے یا حاصل کرنے کی کوشش کر رہی ہیں۔ ہندوستان میں غیر ملکی حکومت کا تہذیبی نقصان تمام زبانوں کو پہنچا، لیکن اردو پر اس کی مار زیادہ تھی۔ وجہ صاف تھی، کہ اردو زبان، ادب، اور تہذیب، کم عمر ہونے کے باوجود سارے ملک میں دور دورہ رکھتے تھے۔ مولانا باقر آگاہ (۱۷۴۵ تا ۱۸۰۶) نے مثلاً لکھا ہے کہ سودا کا غلغلہ اس زمانے میں دہلی تا کرناٹک ہے۔ اور گل کرسٹ نے ۱۷۹۶ میں ہی تسلیم کر لیا تھا کہ وہ زبان، جسے ریختہ کہتے ہیں اور جو اردو بھی کہلاتی ہے، اس وقت ہندوستان کے تمام دور دراز صوبوں میں بولی جاتی ہے۔ اردو نے فارسی اور سنسکرت، اور بعض مقامی علاقائی زبانوں سے بھی، مسلسل اور دور رس فائدہ اٹھایا تھا۔ لہٰذا اس میں جو دلکشی اور قوت اور نفاست تھی، وہ اس وقت تک کم ہندوستانی زبانوں کے حصے میں آ سکی تھی۔ اردو والوں کو باور کرانا کہ تمھارا ادب ناکارہ اور زوال یافتہ، کم ارز اور "اخلاقی، عملی" اعتبار سے دیوالیہ ہے، انگریزوں کے تہذیبی اور تعلیماتی ایجنڈا میں سر فہرست تھا۔ اس ایجنڈا کو وہ اتنی کامیابی سے عمل میں لائے کہ ہم لوگوں نے خود ہی اپنی تہذیبی میراث کو اپنے لیے باعث شرم و افسوس کہنا شروع کر دیا۔ ذرا خیال کیجیے کہ اردو ادب کی کون سی ایسی صنف ہے جس پر "نیم وحشی" سے لے کر "غیر اخلاقی، جھوٹ پر مبنی" کا الزام ہم نے خود نہیں عائد کیا؟ کون سی برائی ہے جس کا وجود خود ہمیں نے اپنے ادب میں ثابت نہ کیا؟

ایسی صورت میں ہماری پہلی ضرورت اپنے کھوئے ہوئے تہذیبی وقار اور خود اعتمادی کو

بحال کرنے کی ہے۔ چاہے اس کام کے دوران ہمیں مغرب پرستوں سے یہ طعنہ ہی کیوں نہ سننا پڑے کہ ہم "قدامت پرست" ہوئے جا رہے ہیں۔ اگر اپنی تہذیبی اور ادبی میراث کو دوبارہ حاصل کرنے کی قیمت "قدامت پرست" یا "رجعت پسند" کہلانا ہے تو کیا حرج ہے؟ مغربی اقوام تو اس سے بڑی قیمت وصول کر کے بھی نہ مطمئن ہوں گی۔ اقبال نے جب کہا تھا کہ لے گئے تثلیث کے فرزند میراث خلیل، تو وہ صرف مسلمانوں کے مذہب کی بات نہیں کر رہے تھے۔ وہ اس تمام ایشیائی + افریقی تاریخ کی بات کر رہے تھے جس کو پڑھنے سے ہمیں نوآبادیاتی نظام نے قاصر کر دیا تھا۔

اس تاریخ کی قدر پہچاننے کے عمل میں پہلا قدم یہ ہے کہ مغرب (یا کسی بھی غیر تہذیب) سے آئی ہوئی ہر بات کو بے چون و چرا قبول نہ کیا جائے۔ اس کے ساتھ مرعوبیت کے بجائے برابری کا معاملہ کیا جائے۔ محجوب ہونے کے بجائے آنکھ ملا کر بات کی جائے۔ نوآبادیاتی دباؤ کے تحت ہمارے یہاں جس طرح کی تعاون پذیر (collaborationist) اور انگریزوں کی ہاں میں ہاں ملانے والی شعریات بنی، اسے پوری طرح چھاننے پھٹکنے کی ضرورت ہے۔ حالی اور آزاد ہماری ادبی ہوشمندی کے ارتقا میں ہماری مدد کر سکتے ہیں۔ لیکن ہمیں ان کا محکوم بن کر رہنے کی ضرورت نہیں۔ یہ خیال بھی غلط ہے کہ پس نوآبادیاتی (postcolonialist) تصورات کا کوئی رشتہ نئی تاریخیت جیسی سادہ مزاج اور مغرب مرکوز چیز سے ہے۔ پس نوآبادیاتی طرز فکر کے سب سے پہلے ترجمان ہمارے یہاں اقبال ہیں۔ یہ اقبال ہی تھے جنھوں نے ہمیں سکھایا کہ مغربی فکر اور تہذیب سے مرعوب نہیں ہونا چاہیے، بلکہ اس کی کمزوریوں اور نارسائیوں پر بھی نظر رکھنا چاہیے۔ اقبال ہی نے ہمیں یہ بتایا کہ مغرب نے ہمارا فکری اور تہذیبی استحصال کیا اور ہمیں اپنی ادبی اور تہذیبی روایت سے دور رکھنے کی کامیاب سازش رچی۔ اقبال نے مشرق کو محض تاریخ پارینہ کی طرح نہیں، بلکہ ایک زندہ وجود کے طور پر دیکھنے کی تلقین کی۔

ترقی پسند تحریک کے فروغ کے باعث ہم نے اقبال کے سکھائے ہوئے تہذیبی نکات بھلا دیے۔ محمد حسن عسکری نے مغرب کے علی الرغم اپنی روایت میں اپنی مضبوطی تلاش کرنے کی صلاحیت ہم میں پیدا کرنے کی کوشش کی تو پرانے سلسلے پھر قائم ہوئے۔ پس نوآبادیاتی فکر کی بنیاد گذاری اور ارتقا میں نئی تاریخیت (جو سراسر مغربی رجحان ہے) کو کسی قسم کا مقام دینا خود

ایک غیر تاریخی بات ہے۔ پس نو آبادیاتی فکر کے سرچشمے فرانٹس فانن (FrantzFanon) کی نثری تحریروں، لیوپول سینگر (Leopold Senghor) اور ایمے سیزر (Aimee Cesaire) کی شاعری میں، پھر ہمارے قریب تر زمانے میں ایڈورڈ سعید کی تحریروں میں ہیں۔

فانن نے سب سے پہلے یہ بات بیان کی کہ نوآبادیوں کا تہذیبی وجود صرف اس حد تک صحیح (valid) قرار پاتا ہے، جس حد تک ان کے سامراجی مالک چاہیں، اجازت دیں، اور بیان کریں۔سینگر نے ''نیگروئیت'' یعنی Negritude کا تصور پیش کیا۔ اس سے مراد تھی، کالے افریقیوں کی وہ مخصوص ادبی اور تہذیبی حسیت جس کا احاطہ سامراجی نہیں کر سکتے۔ سیزر نے اپنی شاعری کے ذریعہ سینگر کے تصورات کو تخلیقی جامہ پہنایا۔سعید نے پہلی بار یہ بات کہی کہ مغربی نوآبادیاتی حاکموں نے مشرق کو جس طرح بیان کیا اس کے پیچھے سامراجی مقاصد، نہ کہ علمی تجسس کے تقاضے، پوشیدہ تھے۔ انھوں نے مشرق کو اپنے''غیر'' (Other) کی طرح پیش کیا، گویا مشرقیوں کو مکمل انسانی درجہ نہیں دیا۔

سعید کی خود نوشت ان دنوں بالا قساط شائع ہورہی ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتا ہے کہ فلسطین میں وہ اور میں اس کے سارے گھر والے، ساتھی اور دوست، عربی بولتے تھے۔ بحالت پناہ گزینی وہاں سے اخراج کے بعد اس نے قاہرہ کے ایک اسکول میں تعلیم پائی، جو انگریزوں کا قائم کیا ہوا تھا۔ اس اسکول میں انگریزی کے علاوہ ہر زبان پر پابندی تھی۔ نہ صرف پابندی تھی، بلکہ کسی اور زبان کے استعمال کا مرتکب ہونا وہاں سزا کا مستوجب ہونا تھا۔ اس اسکول میں اس کو احساس ہوا کہ سامراجی طاقت کس آسانی سے اپنے محکوموں کو ان کے تشخص سے محروم کر دیتی ہے۔ مزید تعلیم کے لیے اس کے باپ نے امریکہ بھیجا، کیونکہ اس کے باپ نے امریکی شہریت حاصل کر لی تھی۔ وہاں پہنچ کر اس نے اپنے ایک فلسطینی ہم وطن سے عربی میں بات کرنی چاہی تو اس کے ہم وطن نے کہا کہ یہ سب یہاں نہیں چلے گا۔ سعید کا کہنا ہے کہ مجھے اب اکثر یہ خلش رہتی ہے کہ میری پہلی زبان انگریزی ہے یا عربی؟ اور یہ خلش اس بڑی خلش کا حصہ ہے کہ انسان اپنے ہم زبانوں میں رہ کر بھی اپنی زبان سے محروم ہوسکتا ہے۔

محکومی اور آزادی، تشخص اور سقوط ذات، جلاوطنی اور تاریخ کے استحصال، جیسے معاملات کے بارے میں ''نئی تاریخیت'' کوئی خاص بصیرت نہیں فراہم کرتی۔ ویسے، یہ

تاریخیت اتنی نئی بھی نہیں۔ اس کی فکری اساس میں اہم ترین بات یہ ہے کہ تاریخ، گذشتہ واقعات کا مجموعہ نہیں، بلکہ ان کا بیان ہے۔ یعنی تاریخ لکھنے والا بھی تعصبات اور تحریمات کا پابند ہوتا ہے۔ یہ نکتہ تقریباً ڈھائی ہزار برس پرانا ہے، کیونکہ سب سے پہلے اسے ارسطو نے بیان کیا تھا۔ اور مغرب کی تاریخیات اس مسئلے پر مسلسل بحث کرتی رہی ہے۔

لہٰذا آج ہمارے لیے سب سے بڑے کام یہ ہیں: اول تو اپنی تہذیبی میراث کی قدر و قیمت کو پھر سے قائم کرنا، اور اس کے لیے سب سے پہلا قدم یہ اٹھانا کہ کلاسیکی شعریات کو اسٹیج کے مرکز میں لے آنا۔ ملحوظ رہے کہ یہ شعریات محض غزل کے لیے نہیں، بلکہ تمام کلاسیکی اصناف شعر و نثر کے لیے ہمارے کام آئے گی۔ اور اس کے ذریعہ ہمیں سنسکرت اور فارسی شعریات میں بھی داخلہ مل سکے گا۔ نئے ادب کے طالب علم کے لیے سب سے دلکش پہلو اس کام کا یہ ہے کہ قدیم شعریات کے ذریعہ جو تناظر اسے حاصل ہوگا، وہ اسے نئے ادب، اور جدیدیت، کو بھی سمجھنے میں مدد دے گا۔ ایلیٹ کی مثال موجود ہے کہ اس نے سولھویں اور سترہویں صدی کے انگریزی شعرا کو سمجھنے کے دوران جدید انگریزی شاعری کے لیے نئے راستے نکالے۔ دوسرا ضروری کام یہ ہے کہ ادبی معیاروں کی مرکزی اہمیت کے بارے میں ہم اپنے اتفاق رائے کو قائم رکھیں، اور اسے مزید مضبوط کریں۔ یہ کہنا کافی نہیں کہ ہم تو بالکل غیرمشروط، ہر طرح کی کلیت پسندی سے آزاد، صرف ''تخلیقی'' آمد کی بات کرتے ہیں۔ کلیت پسندی سے آزادی، اور محض تخلیق کو مقصود و منتہا بنائے رکھنا تب ہی ممکن ہے جب فن کار کی اپنی، ذاتی بصیرتوں پر اعتبار کیا جائے۔

فن کو کسی مخصوص ''طرزفکر'' سے ''آزاد'' کرنے کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ فن کو طرز احساس، اور داخلی بصیرت، اور اس داخلی بصیرت کے ذریعہ دنیا میں معنویت کے وجود کے استحکام کی قوت سے بھی خالی قرار دے دیا جائے۔ فن کار براہ راست معنی خلق کرے یا نہ کرے، وہ ایسی وضع، ایسی ہیئت، ضرور خلق کرتا ہے جس سے معنی برآمد ہوتے ہیں۔ زیر نظر کتاب میں تنقید نظری اور تنقید عملی کے تمام مضامین شاید اسی لیے دوبارہ پڑھے جانے کا تقاضا کرتے ہیں۔

(۱۹۹۸)

شاعری کا ابتدائی سبق

پہلا حصہ

۱۔ موزوں، ناموزوں سے بہتر ہے۔

۱۔ (الف) چونکہ نثری نظم میں موزونیت ہوتی ہے، اس لیے نثری نظم، نثر سے بہتر ہے۔

۲۔ انشا، خبر سے بہتر ہے۔

۳۔ کنایہ، تصریح سے بہتر ہے۔

۴۔ ابہام، توضیح سے بہتر ہے۔

۵۔ اجمال، تفصیل سے بہتر ہے۔

۶۔ استعارہ، تشبیہ سے بہتر ہے۔

۷۔ علامت، استعارے سے بہتر ہے۔

۷۔ (الف) لیکن علامت چونکہ خال خال ہی ہاتھ لگتی ہے، اس لیے استعارے کی تلاش بہتر ہے۔

۸۔ غیر متوقع لفظ، متوقع لفظ سے بہتر ہے۔

۹۔ تشبیہ، مجرد اور سادہ بیان سے بہتر ہے۔

۱۰۔ پیکر، تشبیہ سے بہتر ہے۔

۱۱۔ وہ تشبیہ، جس میں پیکر بھی ہو، معمولی تشبیہ اور معمولی پیکر سے بہتر ہے۔

۱۲۔ وہ استعارہ جس میں پیکر بھی ہو معمولی استعارے سے اور معمولی پیکر سے بہتر ہے۔

۱۲۔ (الف) لہٰذا ثابت ہوا کہ پیکر والا لفظ، باقی الفاظ سے بہتر ہے، کیونکہ وہ دوسرے الفاظ کی قیمت بڑھاتا ہے۔

دوسرا حصہ

۱۔ رعایت معنوی، رعایت لفظی سے کم نہیں۔

۲۔ رعایت لفظی، رعایت معنوی کا بھی اثر رکھتی ہے۔

۳۔ رعایت لفظی، بے رعایت بیان سے بہتر ہے۔

۴۔ سب سے بڑی رعایت یہ ہے کہ تمام الفاظ، یا اکثر الفاظ، ایک دوسرے سے مناسبت رکھتے ہوں۔

۵۔ کوئی بھی رعایت ہو، شعر کی تزئین ضرور کرتی ہے۔

۶۔ تزئین بری چیز نہیں، کیونکہ تزئین کا تاثر شعر کے معنی میں شامل ہے۔

۷۔ لیکن استعارہ، تشبیہ، پیکر، علامت، یہ محض تزئین نہیں ہوتے، بلکہ شعر کا داخلی جوہر ہیں۔

۸۔ یہ کہنا غلط ہے کہ رعایت وہ اچھی چیز ہے جو نظر نہ آئے جو چیز نظر نہ آئے وہ اچھی کیسے معلوم ہوگی؟

۹۔ اگر استعارہ، تشبیہ، پیکر، علامت شعر کا جوہر ہیں تو رعایت ہماری زبان کا جوہر ہے۔

۱۰۔ اظہار میں زور قائم رکھنا ہو تو رعایت سے مفر نہیں۔ معمولی استعارے کو برتنے کی صلاحیت، معمولی رعایت کو برتنے کی صلاحیت کے مقابلے میں زیادہ عام ہے، اس وجہ سے کہ تمام زبان میں استعارہ پوشیدہ رہتا ہے۔ اس کے برخلاف، رعایت زبان کے ماحول میں ہوتی ہے اور اسے دریافت کرنے کے لیے ماحول سے موافقت ضروری ہے۔ ہم میں سے اکثر کو یہ موافقت نصیب نہیں۔

۱۱۔ دو مصرعوں کے شعر کا حسن اس بات پر بھی منحصر ہوتا ہے کہ دونوں مصرعوں میں ربط کتنا اور کیسا ہے؟

۱۲۔ اس ربط کو قائم کرنے میں رعایت بہت کام آتی ہے۔

تیسرا حصہ

۱۔ مبہم شعر، مشکل شعر سے بہتر ہے۔

۲۔ مشکل شعر، آسان شعر سے بہتر ہو سکتا ہے۔

۳۔ شعر کا آسان یا سریع الفہم ہونا اس کی اصلی خوبی نہیں۔

۴۔ مشکل سے مشکل شعر کے معنی بہر حال محدود ہوتے ہیں۔

۵۔ مبہم شعر کے معنی بہر حال نسبتاً لامحدود ہوتے ہیں

۶۔ شعر میں معنی آفرینی سے مراد یہ ہے کہ کلام ایسا بنایا جائے جس میں ایک سے زیادہ معنی نکل سکیں۔

۷۔ چونکہ قافیہ بھی معنی میں معاون ہوتا ہے، اس لیے قافیہ پہلے سے سوچ کر شعر کہنا کوئی گناہ نہیں۔

۸۔ شعر میں کوئی لفظ، بلکہ کوئی حرف، بے کار نہ ہونا چاہیے۔ لہٰذا اگر قافیہ یا ردیف یا دونوں پوری طرح کارگر نہیں ہیں تو شعر کے معنی کو سخت صدمہ پہنچنا لازمی ہے۔

۹۔ شعر میں کثیر معنی صاف نظر آئیں، یا کثیر معنی کا احتمال ہو، دونوں خوب ہیں۔

۱۰۔ سہل ممتنع کو غیر ضروری اہمیت نہ دینا چاہیے۔

۱۱۔ شعر میں آورد ہے کہ آمد، اس کا فیصلہ اس بات سے نہیں ہو سکتا کہ شعر بے ساختہ کہا گیا یا غور و فکر کے بعد۔ آورد اور آمد، شعر کی کیفیات ہیں، تخلیق شعر کی نہیں۔

۱۲۔ بہت سے اچھے شعر بے معنی ہو سکتے ہیں، لیکن بے معنی اور مہمل ایک ہی چیز نہیں۔ اچھا شعر اگر بے معنی ہے تو اس سے مراد یہ نہیں کہ وہ مہمل ہے۔

چوتھا حصہ

۱۔ مقفیٰ نظم، بے قافیہ نظم سے بہتر نہیں ہوتی۔

۲۔ بے قافیہ نظم، مقفیٰ نظم سے بہتر نہیں ہوتی۔

۳۔ قافیہ خوش آہنگی کا ایک طریقہ ہے۔

۴۔ ردیف، قافیے کو خوش آہنگ بناتی ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ مردف نظم، غیر مردف نظم سے بہتر ہے۔

۵۔ لیکن ردیف میں یکسانیت کا خطرہ ہوتا ہے، اس لیے قافیے کی تازگی ضروری ہے، تاکہ ردیف کی یکسانیت کا احساس کم ہو جائے۔

۶۔ نیا قافیہ، پرانے قافیے سے بہتر ہے۔

۷۔ لیکن نئے قافیے کو پرانے ڈھنگ سے استعمال کرنا بہتر نہیں، اس کے مقابلے میں پرانے قافیے کو نئے رنگ سے نظم کرنا بہتر ہے۔

۸۔ قافیہ بدل دیا جائے تو پرانی ردیف بھی نئی معلوم ہونے لگتی ہے۔

۹۔ ردیف اور قافیہ کو باہم چسپاں ہونا چاہیے۔ کاواک ردیف سے ردیف کا نہ ہونا بہتر ہے۔

۱۰۔ قافیہ، معنی کی توسیع بھی کرتا ہے اور حد بندی بھی۔

۱۱۔ قافیہ، تضاد اور تطابق دونوں طرح کا حسن پیدا کر سکتا ہے۔

۱۲۔ بے قافیہ نظم، مقفیٰ نظم سے مشکل ہوتی ہے، کیونکہ اس کو قافیے کا سہارا نہیں ہوتا۔

پانچواں حصہ

۱۔ ہر بحر مترنم ہوتی ہے۔

۲۔ ہر شعر کا آہنگ، اس کے معنی کا حصہ ہوتا ہے۔

۳۔ شعر کے معنی، اس کے آہنگ کا حصہ ہوتے ہیں۔

۴۔ چونکہ شعر کے آہنگ بہت ہیں اور بحریں تعداد میں کم ہیں، اس لیے ثابت ہوا کہ شعر کا آہنگ، بحر کا مکمل تابع نہیں ہوتا۔

۵۔ نئی بحریں ایجاد کرنے سے بہتر ہے کہ پرانی بحروں میں جو آزادیاں جائز ہیں ان کو دریافت اور اختیار کیا جائے۔

۶۔ اگر نئی بحریں وضع کرنے سے مسائل حل ہو سکتے تو اب تک بہت سی بحریں ایجاد ہو چکی ہوتیں۔

۷۔ ہر لفظ میں وزن ہوتا ہے لیکن الفاظ کے ہر مجموعے میں مطلوب وزن نہیں ہوتا۔

۸۔ کبھی کبھی یہ بھی ہو سکتا ہے کہ دو الفاظ کا وزن اور مفہوم ایک ہی ہو، لیکن ایک لفظ کسی ایک مقام پر اچھا ''سنائی'' دیتا ہو۔

۹۔ اس سے یہ ثابت ہوا کہ ہر لفظ کا ایک مناسب ماحول ہوتا ہے، اگر لفظ اس ماحول میں نہیں ہے تو نامناسب معلوم ہوتا ہے۔

۱۰۔ بحروں کا تنوع اس لیے بھی ضروری ہے کہ ہر بحر میں ہر لفظ نہیں آسکتا اور چونکہ معنی لفظ کے تابع ہوتے ہیں، اس لیے ثابت ہوا کہ بعض بحروں میں بعض معنی نہیں بیان ہو سکتے۔

۱۱۔ اس طرح ثابت ہوا کہ بحروں کا تنوع، معنوی تنوع میں معاون ہوتا ہے۔

۱۲۔ بحروں کے مطالعے سے ہمیں اپنی زبان کی آوازوں میں ہم آہنگی کے امکانات کا علم حاصل ہوتا ہے۔

چھٹا حصہ

۱۔ مقررہ تعداد کے مصرعوں والے بند کے مقابلے میں غیر مقررہ تعداد کے مصرعوں والے بند کہنا آسان ہے۔

۲۔ مقررہ تعداد کے مصرعوں والے بندوں میں معنی کی تکمیل اور مضمون کے تسلسل کا خیال رکھنا ضروری ہے۔

۳۔ آزاد نظم کو سب سے پہلے مصرع طرح کے آہنگ سے آزاد ہونا چاہیے۔

۴۔ اگر مصرعے چھوٹے بڑے ہیں تو بہتر ہے کہ ہر مصرعے کے بعد وقفہ نہ ہو۔

۵۔ نظم کا عنوان اس کے معنی کا حصہ ہوتا ہے، اس لیے بلا عنوان نظم، عنوان والی نظم کے مقابلے میں مشکل معلوم ہوتی ہے، بشرطیکہ شاعر نے گم راہ کن عنوان نہ رکھا ہو۔ لیکن عنوان اگر ہے تو نظم کی تشریح اس عنوان کے حوالے کے بغیر نہیں ہونا چاہیے۔

۶۔ شعر کی تعبیر عام طور پر ذاتی ہوتی ہے، لیکن وہ جیسی بھی ہو اسے شعر ہی سے برآمد ہونا چاہیے۔

۷۔ بہت چھوٹے مصرعوں والی نظم اکثر شاعر کی اس کمزوری کا اظہار کرتی ہے کہ وہ لمبی نہیں کہہ سکتا، اس لیے مصرعوں کو چھوٹا کر کے ان کی تعداد میں اضافہ کرنا چاہتا ہے۔

۸۔ ہماری زبان میں چھ اور آٹھ رکن کے مصرعے متداول ہیں۔ اس لیے کوشش یہ ہونا چاہیے کہ عام طور پر مصرعے کی طوالت چھ رکن کے برابر طویل اور مختصر سالموں کی طوالت سے کم نہ ہو۔ نظم چاہے نثری ہی کیوں نہ ہو، مصرعوں کا بے جا اختصار اس کے آہنگ کو مجروح کرتا ہے۔

۹۔ معرا اور آزاد نظم میں بھی اندرونی قافیہ (اس سے ملتی جلتی ایک چیز علم بیان میں ''تضمین المزدوج'' کہلاتی ہے) ہو سکتا ہے، اور ہونا چاہیے۔

۱۰۔ آزاد نظم کا ایک بڑا حسن یہ ہے کہ مصرعوں کو اس طرح توڑا جائے یا ختم کیا جائے کہ اس سے ڈرامائیت یا معنوی دھچکا حاصل ہو۔ معرا نظم میں بھی یہ حسن ایک حد تک ممکن ہے۔

۱۱۔ ہماری آزاد نظم بحر سے آزاد نہیں ہو سکتی۔

۱۲۔ آزاد اور نثری نظم کے شاعر کو ایک حد تک مصور بھی ہونا چاہیے۔ یعنی اس میں یہ صلاحیت ہونا چاہیے کہ وہ تصور کر سکے کہ اس کی نظم کتاب یا رسالے کے صفحے پر چھپ کر کیسی دکھائی دے گی۔

ساتواں حصہ

۱۔ قواعد، روزمرہ، محاورہ کی پابندی ضروری ہے۔

۲۔ لیکن اگر ان کے خلاف ورزی کر کے معنی کا کوئی نیا پہلو یا مضمون کا کوئی نیا لطف ہاتھ آئے تو خلاف ورزی ضروری ہے۔

۳۔ لیکن اس خلاف ورزی کا حق اسی شاعر کو پہنچتا ہے جو قواعد، روزمرہ محاورہ پر مکمل عبور حاصل اور ثابت کر چکا ہو۔

۴۔ رعایت لفظی اگر محاورہ کی پابندی کے ساتھ ہو تو دونوں کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔

۵۔ محاورہ، جامد استعارہ ہے اور کہاوت، جامد اسطور ہے۔

۶۔ ایک استعارے سے دوسرا پیدا کرنا یعنی ایک کے بعد دوسرا استعارہ تسلسل میں لانا بہت خوب ہے، بشرطیکہ دونوں میں ربط ہو۔

۷۔ متحرک چیز کو متحرک سے، جامد چیز کو جامد سے، یعنی کسی چیز کو اسی طرح کی چیز سے تشبیہ دینا عقل مندوں کا شیوہ نہیں۔

۸۔ مرکب تشبیہ، یعنی وہ تشبیہ جس میں مشابہت کے کئی پہلو ہوں، مفرد تشبیہ سے بہتر ہے۔

۹۔ یہ کہنا غلط ہے کہ استعارے کا لفظی ترجمہ کر دیا جائے تو وہ تشبیہ بن جاتا ہے، لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ استعارے کے مقابلے میں تشبیہ میں لغوی معنی کا عنصر زیادہ ہوتا ہے۔

۱۰۔ جذباتیت، یعنی کسی جذبے کا اظہار کرنے کے لیے جتنے الفاظ کافی ہیں، یا جس طرح کے الفاظ کافی ہیں، ان سے زیادہ الفاظ، یا مناسب طرح کے الفاظ سے زیادہ شدید طرح کے الفاظ استعمال کرنا، بیوقوفوں کا شیوہ ہے۔

۱۱۔ استعارہ جذباتیت کی روک تھام کرتا ہے۔ اسی لیے کم زور شاعروں کے یہاں استعارہ کم اور جذباتیت زیادہ ہوتی ہے۔

۱۲۔ الفاظ کی تکرار بہت خوب ہے، بشرطیکہ صرف وزن کو پورا کرنے کے لیے یا خیالات کی کمی پورا کرنے کے لیے نہ ہو۔

آٹھواں حصہ

۱۔ شاعری علم بھی ہے اور فن بھی۔

۲۔ یہ جو کہا گیا ہے کہ شاعر خدا کا شاگرد ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر کو کسی علم کی ضرورت نہیں۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ شاعرانہ صلاحیت اکتسابی نہیں ہوتی۔

۳۔ شاعرانہ صلاحیت سے موزوں طبعی مراد نہیں۔ اگرچہ موزوں طبعی بھی اکتسابی نہیں ہوتی، اور تمام لوگ برابر کے موزوں طبع نہیں ہوتے اور موزوں طبعی کو بھی علم کی مدد سے چمکایا جا سکتا ہے، لیکن ہر موزوں طبع شخص شاعر نہیں ہوتا۔

۴۔ شاعرانہ صلاحیت سے مراد ہے، لفظوں کو اس طرح استعمال کرنے کی صلاحیت کہ ان میں نئے معنوی ابعاد پیدا ہو جائیں۔

۵۔ نئے معنوی ابعاد سے مراد یہ ہے کہ شعر میں جس جذبہ، تجربہ، مشاہدہ، صورت حال، احساس یا خیال کو پیش کیا گیا ہے اس کے بارے میں ہم کسی ایسے تاثر یا کیفیت یا علم سے دوچار ہوں جو پہلے ہماری دست رس میں نہ رہا ہو۔

۶۔ ظاہر ہے کہ لفظوں کا ایسا استعمال تخیل کی قوت کو بروئے کار لائے بغیر ممکن نہیں۔ لیکن معلومات اور علم بھی تخیل کی قوت کو قوی تر کرتے ہیں۔

۷۔ شاعری مشق سے ترقی کرتی ہے اور نہیں بھی کرتی ہے۔ صرف مشق پر بھروسا کرنے والا شاعر ناکام ہو سکتا ہے، لیکن مشق پر بھروسا کرنے والے شاعر کے یہاں ناکامی کا امکان اس شاعر سے کم ہے جو مشق نہیں کرتا۔

۸۔ مشق سے مراد صرف یہ نہیں کہ شاعر کثرت سے کہے مشق سے مراد یہ بھی ہے کہ شاعر دوسروں (خاص کر اپنے ہم عصروں اور بعید پیش رووں) کے شعر کثرت سے پڑھے اور ان پر غور کرے۔

۹۔ کیونکہ اگر دوسروں کی روش سے انحراف کرنا ہے تو ان کی روش جاننا بھی ضروری

ہے۔ دوسروں کے اثر میں گرفتار ہو جانے کے امکان کا خوف اسی وقت دور ہو سکتا ہے جب یہ معلوم ہو کہ دوسروں نے کہا کیا ہے؟

۱۰۔ تمام شاعری کسی نہ کسی معنی میں روایتی ہوتی ہے، اس لیے بہتر شاعر وہی ہے جو روایت سے پوری طرح باخبر ہو۔

۱۱۔ تجربہ کرنے والا شاعر، چاہے وہ ناکام ہی کیوں نہ ہو جائے، محفوظ راہ اختیار کرنے والے شاعر سے عام طور پر بہتر ہوتا ہے۔

۱۲۔ تجربے کے لیے بھی علم شرط ہے۔ پس علم سے کسی حال مفر نہیں۔

(۱۹۸۲)

حاشیہ

[۱] سب حصے اپنی جگہ پر مکمل ہیں لیکن کسی ایک حصے کو الگ کر کے پڑھنا ٹھیک نہیں۔ حصوں کی ترتیب کسی خاص لحاظ سے نہیں ہے۔

اشاریہ

(ب)

(پ)

(ن)

(و)

(ہ)

الحمد للہ والمنت کہ ایں کتاب روشن چوں گوہر آبدار موسوم بہ تنقیدی افکار من تصانیف شمس الرحمن فاروقی زیر اہتمام قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، حکومت ہند، نئی دہلی، در سال ۲۰۰۳ مطابق ۱۴۲۴ ہجری بار دگر حلیہ طبع پوشید و مطبوع خلائق گشت۔